2705

Sor.

Guitarre-Schule.

122.

4 Mus. th. 2185

2705

Bayerische Staatsbibliothek
<36645388320012

Eigentum der
GITARRISTISCHEN VEREINIGUNG e.V.
Sitz München

Hammerer

122

MÉTHODE

pour

LA GUITARE

Guitarre-Schule

von

FERDINᴰ SOR.

Preis 20 f. (5⅓ Thl.)

Bonn bei N. Simrock.

Paris bei dem Verfasser.

Eigenthum der Verleger.

2810

Bayerische
Staatsbibliothek
München

INTRODUCTION.

En écrivant une Méthode, je n'entends parler que de celle que mes réflexions et mon expérience m'ont fait établir pour régler mon jeu; si certains préceptes sont en contradiction avec l'usage adopté jusqu'ici par des guitaristes qui, par une soumission aveugle, et par un respect religieux pour leurs maîtres, ont suivi leurs maximes sans en examiner le fond, ils auraient tort de me supposer un esprit d'opposition. Je n'ai érigé aucune maxime en principe qu'après en avoir pesé les motifs; je n'établis rien d'autorité ni par caprice, et je ne fais qu'indiquer la route que j'ai suivie pour obtenir de la guitare les résultats qui m'ont valu les suffrages des gens les plus difficiles à contenter et à éblouir en fait de musique, les harmonistes. Je ne crois pas que mes compositions sur cet instrument puissent être exécutées par des principes différents; je n'écris donc que pour ceux qui, croyant presque impossible d'y parvenir, ont la bonté de me regarder comme un phénomène, tandis que je n'ai pas plus de moyens qu'un autre. La Musique, le raisonnement, et la préférence que je donne en général aux résultats sur l'étalage de la difficulté, voilà tout mon secret. Leur étonnement ne vient que de la manière dont ils envisagent la guitare: tout en disant que cet instrument est principalement destiné à l'accompagnement, et par là, le classant parmi les instruments d'harmonie, ils commencent toujours par le traiter comme instrument de mélodie; car leurs premières leçons sont toujours des gammes auxquelles ils habituent le doigté: ce doigté les habituant d'abord à employer toutes les facultés de la main gauche pour la mélodie, leur fait éprouver de grandes difficultés lorsqu'il s'agit d'y ajouter une basse correcte, si elle ne se trouve dans les cordes à vide (1), et bien plus grande s'il faut y ajouter encore une ou deux parties intermédiaires. Pour eux le doigté dans ce cas n'est qu'un écart continuel des règles dont l'habitude leur fait une loi: ajoutons à cela l'inconvénient de se trouver sans le moindre soutien pour la guitare, puisque étant obligés de mettre toute la main sur les cordes pour faire un accord, ils ne peuvent nullement en laisser la moitié derrière le manche, comme ils le font pour la soutenir. Il est donc tout naturel qu'en entendant des résultats auxquels non seulement leur doigté ne peut aboutir, mais desquels il les éloigne, on me gratifie du titre d'extraordinaire; et que ceux qui ne m'ont jamais entendu, disent qu'il n'est pas possible que je joue tout ce que j'écris; mais dans le fond je suis loin d'être une merveille. J'aime la musique, je la sens; l'étude de l'harmonie et du contre-point m'ayant familiarisé avec la marche et la nature des accords et leurs renversements, avec la manière de passer la mélodie à la basse ou à quelqu'une des parties intermédiaires, d'augmenter le nombre des figures d'une ou de deux parties, tandis que les autres conservent leur marche plus lente, j'ai exigé de l'instrument des choses dans ce genre, et j'ai trouvé qu'il s'y prête mieux qu'au fatras continuel des doubles et des triples croches en gammes diatoniques ou chromatiques.

(1) On a cru remédier à cet inconvénient en ajoutant à la guitare un nombre de cordes filées; mais ne serait-il pas plus simple d'apprendre à se servir des six?... Ajoutez des ressources à un instrument lorsque vous aurez tiré autant de parti que possible de celles qu'il vous offre; mais ne lui attribuez pas ce que vous devriez vous attribuer à vous mêmes!

EINLEITUNG.

Wenn ich eine Schule schreibe, so soll sie nur die Regeln enthalten, welche Nachdenken und Erfahrung mich zur Bildung meines Spiels festzusetzen nöthigten und wenn gewisse Lehren in Widerspruch sind mit dem bisheriger Gebrauch der Guitarristen, die in blinder Unterwerfung und gläubiger Ehrfurcht vor ihren Meistern deren Grundsätze befolgten, ohne sie zu prüfen, so würden sie mir mit Unrecht einen Geist des Widerspruchs beimessen. Ich habe keine Regel angenommen, ohne ihre Gründe zu erwägen; ich bestimme nichts auf Glauben oder aus Laune, sondern gebe nur den Weg an, den ich gieng um der Guitarre die Erfolge abzugewinnen, welchen ich den Beifall auch derjenigen verdanke, die am Schwierigsten zu befriedigen und zu bestechen sind, der Harmonisten. Ich zweifle, dafs meine Compositionen für dieses Instrument nach andern Grundsätzen gespielt werden können: ich schreibe also nur für diejenigen, welche es für fast unmöglich halten dahin zu gelangen, und daher gutmüthig genug sind mich für eine Wundererscheinung anzusehen, da ich doch nicht mehr Mittel als ein Anderer besitze; die Tonkunst, das Nachdenken und der Vorzug, den ich seinen Ergebnissen vor scheinbaren Schwierigkeiten einräume, das ist mein ganzes Geheimniss. Ihr Erstaunen entspringt nur aus ihrer Art die Guitarre zu betrachten, denn indem sie selbst sagen, dies Instrument sei vorzüglich zur Begleitung bestimmt, und es daher unter die Harmonie-Instrumente zählen, beginnen sie doch damit, es als ein Instrument für Melodie zu behandeln, denn sie fangen ihren Unterricht mit Tonleitern an um den Fingersatz zu lernen: hierdurch gewöhnen sie sich alle Kräfte der linken Hand auf die Melodie zu verwenden und begegnen grossen Schwierigkeiten, wenn sie einen richtigen Bass hinzufügen sollen, sobald dieser nicht innerhalb der leeren Saiten liegt (1) und noch viel grössern, wenn eine oder zwei Mittelstimmen hinzu komen sollen. Für sie ist der Fingersatz in diesem Fall nichts als ein beständiger Bruch der Regeln, welche ihnen die Gewohnheit zum Gesetz macht. Hierzu kommt noch der Übelstand dafs sie nicht den geringsten Halt für die Guitarre haben, denn da sie die ganze Hand auf den Saiten haben müssen, um einen Accord hervorzubringen, so können sie die Hälfte derselben nicht hinter dem Halse lassen, wie sie thun müssen um sie zu halten. Es ist daher ganz natürlich, dafs diejenigen, welche mich der Guitarre Vortheile abgewinnen hören, die ihr Fingersatz nicht nur nicht bezweckt, sondern welche er unmöglich macht, mich als eine ausserordentliche Erscheinung betrachten, u: dass diejenigen welche mich nie gehört haben, versichern, ich könne unmöglich Alles spielen, was ich schreibe, aber im Grunde bin ich weit entfernt ein Wunder zu seyn. Ich liebe die Musik; ich fühle sie; das Studium der Harmonie und des Contrapunkts haben mich mit dem Gang und der Natur der Accorde und ihrer Umkehrungen bekannt gemacht, so wie mit der Weise, die Melodie dem Basse, oder einer

(1) Man hat diesem Übelstand zu begegnen geglaubt, indem man der Guitarre eine Anzahl besponnener Saiten hinzufügte, aber würde es nicht viel einfacher seyn, sich der Sechse bedienen zu lernen? — Gebt einem Instrumente neue Hülfsmittel, wenn ihr gelernt habt, die zu benutzen, welche es schon darbietet, aber legt ihm nicht auf, was ihr euch selbst auferlegen solltet!

Je ne pris d'abord cet instrument que comme instrument d'accompagnement; mais dès l'âge de seize ans j'étais choqué d'entendre dire à ceux qui disaient avoir peu de talent: *Je ne joue que pour accompagner*. Je savais qu'un bon accompagnement suppose d'abord une bonne basse, des accords qui lui soient propres, et des mouvements qui rapprochent autant que possible de ceux d'une partition d'orchestre ou de ceux du piano-forte; ce qui, à mon avis, était une bien plus grande preuve de posséder l'instrument que toutes ces sonates que j'entendais avec de grands traits de violon, sans harmonie et même sans basse, à moins qu'elle ne se trouvât dans les cordes à vide: j'en conclus qu'il n'y avait point de maîtres pour moi, et je m'affermis dans l'idée que ce que l'on prenait pour possession de l'instrument était précisément ce qui empêchait de le posséder (1). A force de faire des accompagnements, je me trouvai avec un fonds de position; et comme je savais quel accord ou quel renversement je faisais, quelle en était la contexture et la dérivation (2), dans quelle partie se trouvait la basse fondamentale, et quelle devait être la marche de chaque partie pour la résolution ou transition que j'allais faire, je me trouvai à même d'établir un système complet d'harmonie sur cet instrument : ce système était pour ainsi dire télégraphique, puisque chaque position de mes quatre doigts me représentant un accord, je me trouvais dans le cas de voir une basse chiffrée, et, sans prendre la guitare, d'en indiquer la marche harmonique par les seules configurations.

En accompagnant des airs d'opéras italiens, je rencontrais souvent de petites reprises chantantes dans quelque instrument; en cherchant à les rendre sur la guitare, je trouvais que le doigté que j'employais pour l'harmonie était la base de celui qu'il me fallait pour la mélodie, et que ce dernier devait être presque entièrement dépendant du premier. Le succès ayant complètement répondu à mes désirs, je fis quelque morceaux, très peu réfléchis à la vérité, mais qui m'ont préparé la route que les circonstances m'ont obligé de suivre, et que je n'ai eu qu'à examiner sévèrement pour rectifier ma manière d'écrire dès que je suis devenu professeur. Plusieurs de ces morceaux n'auraient jamais été exposés au public si l'on m'eût consulté; mais des personnes qui en avaient des copies (la plupart incorrectes) en firent affaire avec l'éditeur, qui, faisant beaucoup trop d'honneur à mon talent, s'emparait avec plaisir de tout ce qui portait mon nom. Cependant, puisqu'ils sont publiés, ils doivent servir à prouver combien de réflexions utiles j'ai faites depuis, si on les compare avec mes vingt-quatre leçons et mes vingt-quatre études: ce sont ces mêmes réflexions que je vais exposer au lecteur. En les examinant, il pourra juger si elles sont aussi utiles que je le crois, ou si je m'aveugle là-dessus. Loin de prétendre affecter une modestie

(1) A cette époque je n'avais pas encore entendu parler de M. Frédéric Moretti. J'entendis un de ses accompagnements exécuté par un de ses amis; et la marche de la basse, ainsi que les parties d'harmonie que j'y distinguai, me donnèrent une haute idée de son mérite; je le regardai comme le flambeau qui devait servir à eclairer la marche égarée des guitaristes.

(2) Les dérives signifieraient tout le contraire de ce que je veux dire.

der Mittelstimmen anzueignen, und die Zahl der Figuren durch eine oder zwei Stimmen zu vermehren und während die Andern ihren langsamern Gang beibehalten, habe ich Dinge dieser Art von dem Instrumente gefordert und gefunden, dass es dazu geeigneter ist, als zu dem betäubenden Schwall zwei- und dreigeschwänzter Noten in diatonischen oder chromatischen Tonleitern.

Ich betrachtete Anfangs dies Instrument als bloss für die Begleitung bestimmt, aber seit meinem sechzehnten Jahre verdross es mich diejenigen, welche sich wenig Talent beimassen, sagen zu hören: *Ich spiele nur um zu begleiten*. Ich wusste, eine gute Begleitung setze zuerst einen guten Bass, Accorde, die ihm angemessen und Bewegungen voraus, die so viel als möglich denen einer Orchesterpartitur oder des Pianofortes nahe kommen, was meiner Meinung nach ein viel grösserer Beweis von Herrschaft über das Instrument ist, als alle die Sonaten, die ich hörte, mit langen Geigenstellen, ohne Harmonie und selbst ohne Bass, ausser wenn er in den leeren Saiten lag; ich schloss daraus, dass es keinen Meister für mich gebe, u: befestigte mich in dem Gedanken, was man Herrschaft über das Instrument nenne, sei eben das, was es zu beherrschen verhindere. (1) Durch Übung in Begleitungsstücken hatte ich mir einen Vorrath von Positionen erworben, und da ich wusste, welchen Accord oder welche Umkehrung ich gebrauchte, welches sein Bau und seine Abstammung sei, in welcher Partie sich der Grundbass befand, u: welchen Gang jede Stimme nehmen müsse zu der Auflösung oder dem Übergange, welchen ich beabsichtigte, so fand ich mich im Stande ein vollständiges Harmoniesystem für dieses Instrument zu entwerfen; welches, so zu sagen, ein telegraphisches war, denn jeder meiner vier Finger stellte einen Accord vor und ich konnte einen bezifferten Bass gleichsam sehen, und ohne die Guitarre zu nehmen seinen harmonischen Gang aus den Stellungen der Figuren selbst entwickeln.

Bei der Begleitung italienischer Opernarien fand ich oft in einer Stimme kleine wiederkehrende Gesangtheile; als ich versuchte sie auf die Guitarre zu übertragen, fand ich, dafs der Fingersatz, den ich für die Harmonie anwandte, die Basis desjenigen war, den ich für die Melodie bedurfte, u: dafs der letztere von jenem fast ganz abhangen musste. Da der Erfolg meinen Wünschen vollkommen entsprochen hatte, machte ich einige Stücke, die, so unüberlegt sie auch waren, mir doch den Weg bahnten, den mich die Umstände zu verfolgen zwangen, und den ich seit meiner Anstellung als Lehrer nur strenger zu prüfen brauchte, um meine Schreibweise zu berichtigen. Einige dieser Stücke würden niemals der Öffentlichkeit übergeben worden seyn, wenn man mich befragt hätte, aber die Besitzer meist unrichtiger Abschriften derselben, verkauften sie dem Verleger, der meinem Talent all zuviel Ehre erzeigte und sich mit Vergnügen alles dessen bemeisterte, was meinen Namen trug. Indessen, da sie einmal veröffentlicht sind, können sie den Beweis liefern, wie viel nützliche Betrachtungen ich seitdem gemacht habe, wenn man sie

(1) Damals hatte ich noch nichts von Hrn: Friedr: Moretti vernommen. Ich hörte eines seiner Begleitungsstücke von einem seiner Freunde vortragen und der Gang des Basses, so wie die Harmonietheile, welche ich unterschied, gaben mir einen hohen Begriff von seinem Verdienst, ich betrachtete ihn als die Fackel, welche die Irrgänge der Guitarristen zu erleuchten bestimmt sei.

qui pourrait paraître suspecte, j'avouerai que l'experience vient de me prouver que celui qui me dirait *qu'il y a des choses qui, toutes justes qu'elles puissent paraître en théorie, ne le sont point de même lorsqu'il s'agit de l'exécution;* trouverait que cette observation est détruite par mademoiselle Weinewright, jeune demoiselle anglaise dont le raisonnement juste, la perspicacité d'esprit, la conviction que mes préceptes étaient les seuls qui pourraient lui faire obtenir de la guitare ce qu'elle désirait, et le peu d'application que ses autres études et les devoirs de la société lui permettaient, produisirent un résultat si flatteur pour moi, qu'en vingt-cinq leçons elle jouait bien les six petites pièces que je lui dédiai (1), et qu'elle déchiffrait toutes mes vingt-quatre leçons (2) au point de n'avoir plus besoin de personne pour trouver le meilleur doigté de toutes les positions imaginables: son corps et ses mains sont placés à servir de modèle. Il est vrai qu'elle aime à se rendre compte de tout ce qu'elle fait, et que je n'ai jamais eu d'écolière qui eût une si bonne manière d'étudier ni un esprit aussi analytique.

On ne manquera pas de dire que les raisons que je donne pour avoir établi les préceptes que j'ai cru devoir m'imposer, exigent d'autres connaissances que celles de la musique pour pouvoir les comprendre, et que cet ouvrage n'est pas celui qui convient à un amateur dont le but n'est point celui d'approfondir l'étude d'un instrument qui, selon l'opinion générale, demande beaucoup de temps et de travail. Cette observation peut paraître juste d'abord; mais en y réfléchissant, on la trouvera détruite d'elle-même. Un amateur est celui qui prend l'étude de cet instrument comme un délassement des occupations sérieuses de son état ou de sa carrière; il a donc appris d'autres choses, il a dû raisonner; son éducation l'a initié dans les éléments des sciences dont la connaissance lui a été indispensable; il doit aimer le raisonnement et le préférer à l'autorité; il doit donc mieux me comprendre que celui qui aurait employé tout son temps à l'étude de la musique. Quant aux professeurs, je ne prétends point leur donner de leçons; et ceux qui pourraient ne pas me comprendre ne le diraient jamais; car la Bibliothèque royale ayant ses portes ouvertes, et le Dictionnaire encyclopédique étant à la disposition de qui veut le consulter, quand même mon ouvrage n'en mériterait pas la peine, ils feraient toujours une démarche qui intéresserait leur amour-propre, et dont ils retireraient un profit réel pour l'avenir.

mit meinen vier und zwanzig Übungsstücken und meinen vier und zwanzig Studien vergleicht; es sind dieselben Betrachtungen, welche ich dem Leser mittheilen werde. Er mag sie prüfen, und urtheilen, ob sie so nützlich sind, als sie mir scheinen, oder ob ich hierin verblendet bin. Weit entfernt den Schein einer Bescheidenheit anzunehmen, die man für verdächtig halten könnte, gestehe ich lieber, durch Erfahrung belehrt zu seyn, dafs diejenigen, welche mir den Satz entgegenstellen möchten, „was in der Theorie richtig sei, sei es nicht immer in der Ausführung," diese Bemerkung durch D^lle Weinewright, widerlegt finden werden, eine junge Engländerin, deren richtiges Urtheil, Scharfsinn und Überzeugung, nur durch meine Lehren von der Guitarre, was sie wünschte, erlangen zu können, einen für mich so schmeichelerischen Erfolg hatten, dass sie in vier u: zwanzig Stunden die sechs kleinen Stücke, die ich ihr widmete, befriedigend ausführte, und meine vier u: zwanzig Übungsstücke sämmtlich entziferte ohne Jemandes Beistand nöthig zu haben um in allen erdenklichen Lagen den besten Fingersatz zu finden; ihre Haltung des Körpers und der Hände kann zum Muster dienen. Freilich liebt sie, sich von Allem, was sie thut, Rechenschaft abzulegen; auch hatte ich niemals eine Schülerin, die eine so gute Art zu lernen, u: einen so analytischen Geist besessen hätte.

Man wird nicht ermangeln zu sagen, die Gründe, die ich für die Regeln angebe, welche ich mir auferlegt, erforderten andere Kenntnisse als musikalische um verstanden zu werden, und dieses Werk zieme daher einem Liebhaber nicht, dessen Zweck nicht seyn könne, das Studium eines Instruments noch zu vertiefen, das der allgemeinen Meinung nach schon genug Zeit und Mühe erfordere. Diese Bemerkung mag Anfangs richtig scheinen, aber näher betrachtet, vernichtet sie sich selbst. Ein Liebhaber ist derjenige, welcher das Studium dieses Instruments als eine Erholung von den ernsten Beschäftigungen seines Standes oder Berufes betrachtet; er hat mithin andere Dinge, er hat denken gelernt, seine Erziehung hat ihn in den Anfangsgründen der Wissenschaften eingeweiht, deren Studium ihm unerlässlich war; er muss also das Nachdenken lieben und dem blinden Glauben vorziehen, und wird mich folglich besser verstehen, als derjenige, welcher alle seine Zeit auf das Studium der Musik verwendet hat. Was die Lehrer betrifft, so will ich ihnen keinen Unterricht geben, und die mich nicht verstehen können, werden es nie eingestehen, denn die königliche Bibliothek öffnet ihre Sääle für Jedermann, und das encyclopädische Wörterbuch ist Jedem zur Hand, der es befragen will, und wenn auch mein Werk der Mühe nicht verlohnen sollte, so werden sie immer einen Gang gethan haben, der ihre Eigenliebe reizt und ihnen in der Folge wesentliche Vortheile gewährt.

(1) et (2) Publiées chez Meissonnier, boulevart Montmartre.

PREMIÈRE PARTIE.

L'INSTRUMENT.

De même que je ne dirai jamais au lecteur: *Voilà ce qu'il faut faire*, mais *voilà ce qu'il m'a fallu faire*, je ne dirai pas non plus comment une guitare doit être faite, mais comment il m'en faut une, et par quelles raisons.

Pour que la table d'harmonie soit suffisamment mise en oscillation par l'impulsion que la corde lui communique étant attaquée, il faut qu'elle soit mince et d'un bois très léger; mais étant aussi mince qu'il le faut pour la prolongation du son, la tension forte et continuelle du chevalet l'obligerait à céder au bout de très peu de temps, et elle s'enfoncerait. Pour l'empêcher de fléchir, les luthiers ont imaginé d'y mettre des barres intérieures; si ces barres sont assez fortes pour supporter la force du chevalet (égale à la somme réunie des tensions de toutes les cordes, plus l'impulsion reçue par les doigts de la main droite,) elles doivent nécessairement empêcher une grande partie des oscillations de la table; et si elles sont assez faibles pour entrer elles-mêmes en oscillation, elles n'empêcheront point que la table ne cède un peu plus tard. Je crois pouvoir assez démontrer qu'un chevalet de la forme indiquée *fig*: 1 et construit d'une seule pièce, et un tasseau inférieur construit de telle sorte que, vu de profil coupé perpendiculairement, il soit tel qu'il est représenté par la *fig*: 2 remplissent le but que je désire. L'expérience l'a prouvé à Londres, où Mr. J. Panormo a fait quelques guitares sous ma direction, ainsi que Mr. Schroeder à Pétersbourg. Mais ces faits ne peuvent nullement me dispenser de la démonstration.

Si sur la table d'harmonie dont le profil est représenté par la ligne AB (*fig*: 3), on fixe le chevalet DOEF, la tension de la corde CD fera que le point D aura une tension forte et continuelle vers le point G; celui-ci vers le point M, qui à son tour aura la même pour N, et ainsi de suite; car l'action constante du chevillier est d'attirer à lui tout ce qui sert d'obstacle à rapprocher le bout de la corde. Pour résister à cette grande masse d'efforts, il n'y a que le petit bras de levier DE, puisque tant que le chevalet ne se détache pas on peut considérer D comme point d'appui. Il est très aisé de voir que la puissance et la résistance sont dans leurs bras des leviers respectifs, et que le point D est bien plus attiré vers C que vers F. Celui qui ne conviendrait pas de cette conclusion la croira détruite en m'observant que l'adhésion du chevalet à la table par la colle forte, et quelquefois même par des vis, est bien plus puissante que la tension des cordes; mais cette objection achèverait ma démonstration. Je n'ai jamais vu que la solidité avec laquelle le chevalet est attaché à la table l'emportât sur la force de la tension des cordes au point de les faire casser toutes, et j'ai vu souvent les cordes obliger le chevalet à se détacher, évènement dont je puis parler par expérience, à mes dépens, car ma main droite a souffert pendant plusieurs

ERSTER THEIL.

DAS INSTRUMENT.

Wie ich niemals dem Leser sagen werde: *So muss man es machen*, sondern: *So musste ich es machen*, so werde ich ihm auch nicht sagen, wie eine Guitarre beschaffen seyn muss, sondern wie ich eine brauche und aus welchen Gründen.

Damit der Resonanzboden durch den Anstoss, welchen die Saite ihm ertheilt, wenn sie angeschlagen wird, in hinreichende Schwingungen gerathe, muss er dünn und von sehr leichtem Holze seyn; wenn er aber so dünn ist, als es die Verlängerung des Schalles erfordert, so muss er durch die beständige starke Spannung des Steges in kurzer Zeit nachgeben und sich versenken. Damit er sich nicht biege, sind die Lautenmacher auf den Gedanken gekommen, innerhalb Querstäbe anzubringen; sind diese stark genug, der Kraft des Steges, (welche der Summe der Spannung sämmtlicher Saiten, *plus* des Anstosses von den Fingern der rechten Hand gleich ist) die Wage zu halten, so müssen sie nothwendig einen grossen Theil der Schwingungen des Resonanzbodens verhindern u: wenn sie schwach genug sind selbst in Schwingung zu gerathen, so werden sie nicht verhindern können, dafs der Boden nicht doch, wenn auch etwas später sich löse. Ich glaube zur Genüge darthun zu können, das ein Steg, wie er *fig*: 1 angegeben ist, aus einem einzigen Stück gearbeitet, und eine innere Trageleiste, die so gebaut ist, dafs sie im senkrecht geschnittenen Profil sich ausnimmt, wie *fig*: 2, dem gewünschten Zweck entsprechen. Die Erfahrung hat es zu London bewiesen, wo Hr. J. Panormo unter meiner Leitung einige Guitarren verfertigte; so auch Hr. Schröder zu Petersburg. Aber diese Thatsachen können mich von dem Beweise nicht entbinden.

Wenn auf den Resonanzboden, welchen die Linie AB (*fig*: 3) darstellt, der Steg DOEF befestigt wird, so wird die Spannung der Saite CD dem Punkte D eine starke und anhaltende Spannung gegen den Punkt G geben, diesem gegen den Punkt M, welcher seinerseits wieder eine gleiche gegen N haben wird usw.; denn es ist die ununterbrochene Wirkung des Schraubenbrets, alles an sich zu ziehen, was das Ende der Saite zu nähern verhindert. Um dieser grossen Masse von Kräften zu widerstehen, ist nichts als der kleine Hebelarm DE vorhanden, denn so lange sich der Steg nicht ablöst, kann man D als Stützpunkt betrachten. Es ist leicht einzusehen, dafs Kraft und Widerstand in ihren entsprechenden Hebelarmen ruhen und dafs der Punkt D weit mehr gegen C als gegen F gezogen wird. Wem dieser Schluss nicht einleuchtet, wird ihn widerlegt glauben durch die Bemerkung, dafs die Verbindung des Steges mit dem Resonanzboden vermittelst des Tischlerleims, oft sogar durch Stifte viel stärker sei als die Spannung der Saiten, aber dieser Einwand würde meine Beweisführung nur vollenden. Ich habe niemals gesehen, dafs die solide Verbindung des Steges mit dem Resonanzboden über die Spannung der Saiten einen so entschiedenen Sieg davon trug, dafs sie alle zersprangen, aber oft genug sah ich die Saiten den Steg nöthigen sich abzulösen; ein Ereigniss, von welchem ich aus Erfahrung sprechen kann und zwar auf meine Kosten, denn meine rechte Hand litt während mehrerer Tage an den Folgen eines solchen Vorgangs. Aber vorausgesetzt auch, dafs dies nie geschehen sei und dafs die beiden Kräfte

jours des suites d'un pareil accident. Mais en supposant même que cela ne fût jamais arrivé, et que les deux puissances fussent en raison inverse de leurs bras de levier, il n'est pas moins vrai que dans l'angle obtus CDE, le point D, qui est poussé par deux agents très puissants vers le point O, appuiera sur lui avec la somme des forces CD+DF, et que ces deux lignes tendant à n'en faire qu'une CE, avec une force et une ténacité à laquelle la table ne peut résister long-temps, elle doit fléchir sur le point O. Dès que le point E se trouve plus élevé, ou il se détache, ou bien, tendant à relever la partie EB, finit par la faire crever.

La prolongation du chevalet DEF (*fig*: 4), coïncidant avec celle du tasseau CBGO, fait une ligne d'appui EB bien plus longue que la distance OE (*fig*: 3), de manière que l'on peut considérer la ligne DB comme la direction de la résistance; l'angle MDB, étant plus obtus, doit faire moins de pression pour former une ligne droite dont il est plus rapproché; le point F étant plus éloigné du point E, outre qu'il renferme plus d'espace collé, ne peut faire hausser la partie de la table FB, qui se trouve identifiée avec la prolongation de la partie supérieure du tasseau CB; et la partie NE n'ayant aucune résistance à opposer, peut être aussi mince qu'il sera convenable à la qualité et à la prolongation du son.

Le point le plus essentiel a toujours été pour moi la forme, la direction et le placement du manche. J'ai toujours préféré une guitare avec peu de son et le manche placé comme il me le faut, à une guitare avec beaucoup de son et le manche placé différemment; parceque dans le premier cas je puis tirer autant de son qu'elle peut en rendre, et dans le second je ne puis en tirer que la moitié, excepté sur les cordes à vide.

La corde AC (*fig*: 5) est incontestablement plus flexible sur le point B que sur les points D, E, F, G, etc.; or pour que le doigt qui doit la presser sur les points D, F, H, etc., trouve la même résistance, il faut que la distance à laquelle elle se trouve de la touche augmente en raison directe de la flexibilité. Il me faut donc que la hauteur du sillet ait avec celle de la première touche le même rapport que celle-ci avec la seconde; car à mesure qu'elles approchent de l'extrémité inférieure, elles doivent diminuer progressivement. Par ce moyen je trouve partout la même résistance, et par conséquent la même facilité à les presser; mais comme les cordes filées, à mesure qu'elles augmentent de gravité de son, sont plus rarement employées à des traits de grande rapidité, il faut que la ligne du chevalet sur laquelle elles sont appuyées, ne soit pas tout-à-fait parallèle au plan de la table d'harmonie, mais un peu plus élevée du côté de la sixième corde. Cette élévation ne fait pas une très grande différence pour la main gauche; mais elle est très avantageuse pour la main droite, en me donnant la facilité de produire les basses plus fortes et prolongées selon que j'en ai besoin. Le chevalet trop bas m'empêche d'attaquer la corde, comme je dirai lorsque j'en serai à cet article; le chevalet trop haut, éloignant trop la corde de la direction parallèle à la table, le son perdrait de sa force et surtout de sa rondeur. Pour qu'il puisse avoir la hauteur convenable sans que la corde soit trop éloignée du manche, je fais que la ligne ON soit divisée en deux, BN, BA, et que du point B

im umgekehrten Verhältniss zu ihren Hebelarmen wirkten, so ist es nicht weniger wahr, dafs in dem stumpfen Winkel CDE der Punkt D, den zwei mächtige Triebe gegen den Punkt O stossen mit der Summe der Kräfte CD+DF auf ihm ruhen wird und da diese beiden Linien das Bestreben haben nur eine CE daraus zu machen, und zwar mit einer Kraft und einer Hartnäckigkeit, welcher der Resonanzboden nicht lange widerstehen kann, so muss er sich auf den Punkt O niederbiegen. Sobald sich der Punkt E höher befindet, wird er sich entweder ablösen, oder indem er den Theil EB heben will, damit endigen, dafs er zerbricht.

Die Verlängerung des Steges DEF (*fig*: 4) zusammenfallend mit der der Trageleiste CBGO bildet eine Stützlinie EB, welche viel länger ist, als die Entfernung OE (*fig*: 3), so das man die Linie DB als die Richtung des Widerstandes betrachten kann; der Winkel MDB, welcher stumpfer ist, muss weniger drücken, um eine grade Linie zu bilden, welcher sie sich mehr nähert; der Punkt F, welcher entfernter ist von dem Punkte E, enthält nicht nur mehr geleimten Raum, sondern kann auch den Theil des Bodens FB nicht in die Höhe treiben; dieser fällt vielmehr zusammen mit der Verlängerung des obern Theils der Trageleiste CB, und der Theil NE, welcher gar keinen Widerstand zu leisten hat, kann so dünn seyn als es seine Bestimmung und die Verlängerung des Schalles erfordert.

Der wesentlichste Punkt war für mich immer Gestalt, Richtung und Stellung des Halses, denn ich zog eine Guitarre mit wenig Klang und einem Halse, der nach meinem Bedürfniss angebracht war, einem andern mit vielem Klang und anders angebrachtem Halse vor, denn im ersten Fall kann ich ihr allen Klang entlocken, den sie besitzt, im zweiten aber nur die Hälfte, ausser bei den leeren Saiten.

Die Saite AC (*fig*: 5) ist ohne Zweifel beweglicher auf dem Punkte B als auf den Punkten D, E, F, G, usw.; Damit also der Finger, der sie auf den Punkten D, F, H, usw., berühren soll, denselben Widerstand finde, muss ihre Entfernung von dem Griffe im gleichen Verhältniss mit ihrer Beweglichkeit stehen. Ich fordere daher, dafs die Höhe des Kamms mit der des ersten Griffs in demselben Verhältniss stehe, wie dieser mit dem zweiten, denn je mehr sie sich dem untern Ende nähern, desto mehr müssen sie verhältnissmässig abnehmen. Durch dieses Mittel finde ich überall gleichen Widerstand, und mithin auch gleiche Leichtigkeit des Niederdrückens; da aber die besponnenen Saiten, in dem Maasse, in welchem sie an Gewicht des Tons zunehmen, seltener gebraucht werden, wo es auf rasche Ausführung ankommt, so muss die Linie des Steges, auf welcher sie ruhen, der Fläche des Resonanzbodens nicht ganz parallel laufen, sondern gegen die sechste Saite hin etwas erhöht seyn. Diese Erhöhung macht für die linke Hand keinen grossen Unterschied, aber der rechten ist sie sehr vortheilhaft, denn sie gewährt ihr die Leichtigkeit in den Bafsstellen den Ton nach Bedürfniss etwas zu verstärken und zu verlängern. Ist der Steg zu niedrig, so bin ich verhindert die Saite so anzuschlagen, wie ich es angeben werde, wenn ich an diesen Abschnitt komme; ist er zu hoch, wodurch die Saite sich zu weit von ihrer parallelen Richtung gegen den Resonanzboden entfernt, so verliert der Ton von seiner Kraft und noch mehr von seiner Rundung. Damit er aber die gewünschte Höhe habe, ohne dafs sich die Saite doch zu sehr vom Halse entferne, theile ich die Linie ON in zwei, BN, BA und gebe ihr vom Punkte B an eine Richtung gegen X. Diese

elle prenne une direction vers le point X. Outre que cette déviation me facilite beaucoup le jeu de la main gauche, elle a une assez grande influence sur le son de l'instrument. Les preuves de mon assertion me donneraient l'air de vouloir instruire les luthiers, et l'on m'observerait justement que ce serait m'écarter du but de cet ouvrage. D'ailleurs ils doivent savoir en quoi consiste la quantité et la qualité du son d'un instrument, et par quel procédé les parties qui le composent y contribuent. Il faut que la courbe qui forme la convexité du manche ne soit plus que l'arc de 18°, et qu'elle ait sur les extrémités un tant soit peu la forme d'une demi-ellipse; que la partie où sont les touches soit une surface plaine, par les raisons que je donnerai lorsque je parlerai de la main gauche; que le chevillier ne soit ni en ligne droite avec le manche, ni renversé au point de former un angle de plus ni de moins que de 24 à 26° : pour le reste, comme il n'a nul rapport avec mon sujet, je ne dois pas en parler, d'autant plus que la manière de construire le corps de l'instrument est presque partout très bien traitée, et que la plupart des guitares napolitaines, allemandes et françaises laissent sous ce rapport très peu d'avantages aux guitares espagnoles. La bonté du corps des guitares napolitaines en général l'a emporté long-temps, selon moi, sur celles de la France et de l'Allemagne; mais il n'en est pas de même aujour=d'hui; et, si j'avais besoin d'un instrument, je voudrais l'avoir de M. Josef Martinez de Malaga, ou de M. Lacote, luthier français, le seul qui, outre son talent, m'a prouvé qu'il possède la qualité de ne point se raidir contre le raisonnement. Cet habile artiste est obligé très souvent de contenter ceux qui envisagent l'instru=ment autrement que moi, et il fait des guitares sur lesquelles il est impossible de jouer ma musique ni toute autre dont la base et les parties d'harmonie marchent toujours et correctement; mais qu'on lui commande un bon instrument, en lui laissant la liberté de le faire à sa fantaisie, il en fera un pour moi; et celui qui, en l'essayant, le trou=verait défectueux, doit en attribuer la cause à la manière de s'en servir.

Les guitares auxquelles j'ai toujours donné la préférence sont celles d'Alonzo à Madrid, celles de Pagès et de Benediz à Cadix, celles de Josef et de Manuel Martinez à Malaga, ou de Rada, successeur et élève du dernier, et celles de Mr. Lacote à Paris. Je ne dis point qu'il n'en existe pas d'autres; mais n'en ayant jamais essayé, je ne puis prononcer sur ce dont je n'ai nulle connaissance. Je dois redire que les défauts que j'ai trouvés dans plusieurs guitares, je ne les ai point attribués toujours à l'ignorance ni à l'entêtement des lu=thiers: ces défauts sont très souvent exigés par les guitaristes, qui, au lieu de s'en prendre à la manière dont ils attaquent la corde, s'en prennent à l'instrument, et veulent que ce soit lui qui s'accom=mode à leur jeu, au lieu de s'accommoder eux-mêmes à sa nature. Quant à moi, lorsque j'entendais une corde friser, j'examinais 1° si la faute provenait de la mauvaise conformation de l'instru=ment ou de mon ignorance à m'en servir; 2° si la fausse direc=tion que je pouvais avoir donnée au jeu du doigt de la main droite en était la cause, ou si, en pressant cette corde avec la main gauche, la force du bras n'avait point ajouté à celle produite par la pression des doigts contre le pouce, et si, par suite, le manche ayant cédé en arrière, n'avait pas fait rapprocher la corde des touches. Bien souvent je trouvais que c'était une de ces deux causes, et je tâchai de me corriger de ce qui pour moi é=tait un défaut.

Ablenkung erleichtert nicht nur das Spiel der linken Hand, son=dern hat auch auf den Klang des Instruments einen nicht unbe=trächtlichen Einfluss. Der Erweis meiner Behauptung würde mich in den Verdacht bringen die Lautenmacher unterrichten zu wol=len, und man könnte mir mit Recht einwenden, dass ich mich vom Zweck dieses Werkes zu weit entferne. Überdiess müssen sie wissen, worin die Stärke und Beschaffenheit des Tons bei jedem In=strumente liegt und durch welche Wirkung die Theile, woraus es besteht, dazu beitragen. Der Bogen, welcher die Convexität des Hal=ses bildet, muss nicht mehr als einen Winkel von 18 Grad betragen u: an den Enden unmerklich in die Form einer Halbellipse übergehen; der Theil, auf welchem sich die Griffe befinden, habe eine ebene O=berfläche, aus Gründen, welche ich angeben will, wenn ich über die linke Hand sprechen werde; das Schraubenbret sei weder in grader Linie mit dem Halse, noch so umgestürzt, dafs es einen Winkel von mehr oder weniger als 24 bis 26 Grad bildet: im Übrigen ist dies oh=ne Bezug auf meinen Gegenstand und ich kann es übergehen, um so mehr als die Art, wie der Rumpf des Instruments gebaut seyn muss, fast überall gut abgehandelt ist, und die meisten neapolitanischen, deutschen und französischen Guitarren den spanischen hierin we=nig nachgeben. Zwar übertrafen ehemals, meiner Meinung nach, die neapolitanischen Guitarren im Durchschnitt die französischen und deutschen durch den Bau des Rumpfes; aber heutzutage ist dies an=ders und wenn ich ein Instrument bedürfte, so würde ich es von Herrn Franz Martinez von Malaga, oder von Herrn Lacote nehmen, einem französischen Lautenmacher, dem einzigen, der neben seinem Talent mir den Beweis geliefert hat, dafs er Vernunftgründen nicht widerstrebt. Dieser geschickte Künstler ist oft genöthigt, denen zu genügen, welche das Instrument nicht auf meine Weise betrachten, u: Guitarren zu verfertigen, auf welchen man meine Compositionen u: jede andere, deren Bass nebst den Harmoniestimmen einen beständi=gen richtigen Gang beobachten, unmöglich spielen kann; aber man be=stelle bei ihm ein gutes Instrument und lasse ihm Freiheit es nach Gut=dünken zu arbeiten, und er wird eins für mich machen; wer es aber versucht und fehlerhaft befindet, mag seiner Art es zu gebrauchen die Schuld beimessen.

Die Guitarren, welchen ich immer den Vorzug gegeben habe, sind die von Alonzo aus Madrid, von Pagès und von Benediz aus Cadix, von Joseph und Manuel Martinez zu Malaga, oder von Rada, des Letztern Schüler und Nachfolger; endlich die von Herrn Lacote in Paris. Ich sa=ge nicht, dass es keine andern gebe; da ich sie aber nie versucht habe, so kann ich nicht beurtheilen, was ich nicht kenne. Ich muss wiederholen, dass ich die Fehler, welche ich an manchen Guitarren fand, nicht immer der Unwissenheit und dem Eigensinn der Lautenmacher zugeschrieben: oft werden sie vielmehr durch die Guitarrespieler bedingt, die, statt ih=re Art die Saiten anzuschlagen, zu beschuldigen, das Instrument ta=deln und verlangen, dafs es sich ihrer Art zu spielen bequeme, statt dass sie sich seiner Natur bequemen sollten.

Ich meinestheils, wenn ich eine Saite schnarren hörte, war imer bereit zu untersuchen, 1° ob der Fehler an dem schlechten Bau des Instruments liege, oder an meiner Unfähigkeit es zu gebrauchen; 2° ob die falsche Rich=tung, welche ich etwa dem Spiele der rechten Hand gegeben habe, die Ursa=che sei, oder ob beim Niederdrücken der Saite mit der linken Hand, die Kraft des Arms vielleicht jene vermehrt habe, welche durch den Druck der Finger gegen den Daumen entsteht und ob in Folge dessen der hinter=wärts gewichene Hals die Saite den Griffen genähert habe. Nicht selten fand ich, dafs es an diesen Ursachen lag und suchte mich dessen was

POSITION de l'INSTRUMENT.

N'ayant point eu de maître, il m'a fallu raisonner avant d'é-riger une maxime en principe fixe: je voyais que tous les maîtres de piano sont d'accord sur celui de s'asseoir vis-à-vis du point qui détermine la moitié du clavier, c'est-à-dire à la moitié de la ligne horizontale que les deux mains doivent parcourir: je trouvais ce précepte très juste, puisque, laissant les deux bras également séparés ou rapprochés du corps, aucun mouvement ne doit être gêné: j'en conclus que la moitié de la distance de la corde (la 12e touche) devait se trouver vis-à-vis de mon corps; cette opinion, je la trouvai appuyée par la forme du corps de la guitare, qui, décrivant la courbe BCDAF (*fig: 6*), indique le point A comme celui qui doit être appuyé sur le genou droit; mais comme dans ce cas, l'instrument se trouverait trop bas pour que la main gauche fût placée de la manière qu'il me faut, au lieu d'exiger des luthiers de faire aucune innovation à l'instrument, je cherchai un appui pour mon pied droit, qui, en me tenant le genou plus élevé, mît la guitare à une hauteur convenable pour la main gauche. Cependant, à mesure que j'ai exigé plus de cet instrument, il m'a fallu que sa position fût plus fixe, c'est-à-dire qu'elle ne pût en changer qu'à ma volonté; pour cela je n'ai rien trouvé de mieux que d'avoir devant moi une table qui, en présentant vis-à-vis de la 12e touche un de ses angles, me permît d'appuyer le point B de l'instrument sur le genou droit un peu écarté, et le point C sur l'angle D: par ce moyen, me trouvant placé dans la position que désigne la *fig: 7*, je suis à même de parcourir aisément le manche avec la main gauche, qui n'est point obligée de soutenir l'instrument, parce que non seulement il est soutenu par le genou et la table, mais il est assujetti par le poids du bras droit, que je fais reposer entièrement sur le point E.

Je fis encore une autre réflexion sur la position de la guitare. Je remarquai que généralement les Français et les Italiens la tenaient de la manière représentée par la *fig: 8*; et que la ligne AF était toujours parallèle à celle du plan horizontal sur lequel l'œil voit l'homme: cette position (si je voulais essayer de la prendre) me forçait d'avancer l'épaule droite d'une manière gênante: mon bras, n'ayant aucun appui, ne pouvait point déterminer une position fixe pour la main; les tendons qui agissaient continuellement pour maintenir le bras dans une position qui n'est point naturelle, telle que l'angle BCD, me faisaient éprouver de la difficulté pour le mouvement des phalanges, et bien souvent même j'éprouvais des douleurs. Je me dis d'abord que cette position ne pouvait être comparée qu'à celle d'un pianiste qui s'assiérait vis-à-vis de l'extrémité du clavier; que le bras gauche étant long-temps élevé, la circulation du sang devrait éprouver une différence dans les parties les plus éloignées du tronc; que la ligne CD, formée par l'avant-bras, indique sa continuation DE comme direction naturelle de la main droite, et que celle-ci étant obligée de remonter pour rencontrer les cordes, le poignet devait

für mich ein Fehler war, zu entwöhnen.

HALTUNG DES INSTRUMENTS.

Da ich keinen Lehrer hatte, so musste ich nachdenken, ehe ich eine Regel zum festen Grundsatz machte. Nun sah ich, dafs alle Claviermeister darüber einig sind, dafs man dem Punkte gegenüber sitzen müsse welcher die Mitte der Claviatur bestimmt, d.h. vor der Mitte der horizontalen Linie, welche die beiden Hände zu durchlaufen haben; ich fand diese Vorschrift sehr richtig, denn indem beide Arme in gleicher Nähe oder Entfernung vom Körper bleiben, lässt sich jede Bewegung bequem ausführen: und daraus schloss ich, die Mitte der Saitenlänge, der zwölfte Griff müsse sich meinem Körper gegenüber befinden und diese Meinung fand ich unterstützt durch die Gestalt des Rumpfs der Guitarre, welcher die krumme Linie BCDAF (*fig: 6*) beschreibend, den Punkt A als denjenigen angiebt, welcher auf dem rechten Knie ruhen muss; weil aber in diesem Fall das Instrument sich zu tief befinden würde um die linke Hand nach meinem Bedürfniss anlegen zu können, so suchte ich, anstatt von den Lautenmachern eine Neuerung am Instrument zu fordern, einen Stützpunkt für meinen rechten Fuss, welcher mein Knie mehr empor hielte und dadurch die Guitarre in eine meiner linken Hand bequeme Höhe höbe. Indessen als meine Ansprüche an das Instrument wuchsen, bedurfte ich einer festern Stellung desselben, d.h. einer solchen, welche es nicht wider meinen Willen verändern könnte und dazu fand ich nichts zweckmässiger als einen Tisch so vor mich zu stellen, dass einer seiner Eckwinkel dem zwölften Griff gegenüber lag, was mir Gelegenheit gab den Punkt B des Instruments auf das etwas hinweggeschobene rechte Knie und den Punkt C auf den Winkel D zu stützen. Dies Mittel welches mir die Stellung gab, die *fig: 7* bezeichnet, setzte mich in Stand den Hals mit der linken Hand zu beherrschen, welche jetzt nicht mehr mit der Haltung des Instruments belästigt war, da dieses nicht nur durch das Knie und den Tisch getragen, sondern auch dem Gewicht des rechten Arms unterworfen ward, welchen ich völlig auf dem Punkte E ruhen lasse.

Ich machte noch eine andere Betrachtung über die Lage der Guitarre. Ich bemerkte dafs die Franzosen und Italiener sie in der Regel so halten, wie es *fig: 8* darstellt und dafs die Linie AF immer mit jener parallel laufe, auf welcher das Auge den Spieler erblickt: diese Stellung nöthigte mich, so oft ich es versuchte, sie anzunehmen, die rechte Schulter auf eine unbequeme Weise vorzuschieben: mein Arm, ohne alle Stütze, konnte keine feste Lage für die Hand finden; die Flechsen, beständig angestrengt, um den Arm in einer so wenig natürlichen Richtung zu halten, wie die des Winkels BCD, erschwerten mir die Bewegung der Fingerglieder, und oft empfand ich sogar Schmerzen. Ich sagte mir zuerst, dafs diese Stellung nur der eines Pianisten gleiche, der sich dem äussersten Ende der Claviatur gegenüber setzen wollte, dafs der lange Zeit emporgehaltene linke Arm in seinen vom Körper entlegensten Theilen eine Verminderung des Blutumlaufs empfinden müsse, und dafs die Linie CD, welche der Unterarm bildet, ihre Verlängerung DE als natürliche Richtung der rechten Hand bezeichnet, während diese genöthigt ist, hinaufzusteigen um die Saiten zu finden und die Handgelenke mithin in beständi=

être en contraction continuelle pour se maintenir plié. J'établis pour principe que puisque de ma gauche je ne devais avoir que la main au-delà de la ligne AB (*fig: 9*) tandis que ma droite devait y avoir la moitié de l'avant-bras, la ligne AB ne pouvait nullement être parallèle à la ligne CD, si je voulais m'empêcher de déplacer mon épaule droite, et que la parallèle ne pouvait être que NB. Ainsi placé, je trouvai qu'en laissant pencher naturellement la main droite F, elle se trouvait exactement vis-à-vis des cordes; que d'après sa forme et la différente longueur des doigts, je pouvais tirer parti des dimensions que la nature lui donne, au lieu de les modifier pour les accommoder aux distances convenables; et que le point X, moitié de l'avant-bras, me servant de point d'appui, je n'avais qu'à faire un mouvement avec le coude pour faire agir le bras de levier XM en sens opposé à la direction que je voulais donner à l'autre bras de levier XF.

ger Zusammenziehung verharren müssen um in der Ballung zu bleiben. Ich nahm als Grundsatz an, da ich von meinem linken Arm nie mehr als die Hand jenseits der Linie AB (*fig: 9*) haben müsse, während von dem rechten auch die Hälfte des Vorderarms sie überschreiten muss, so könne die Linie AB mit der Linie CD keineswegs parallel laufen, wenn ich die Verrückung meiner rechten Schulter vermeiden wolle; vielmehr könne die Parallele nur NB seyn. In dieser Stellung, fand ich, war meine rechte Hand F, wenn ich sie ganz ungezwungen herabhangen liess, den Saiten genau gegenüber und nach ihrer Gestalt und der verschiedenen Länge der Finger, konnte ich von ihren natürlichen Verhältnissen Vortheil ziehen, anstatt sie modeln und den angemessenen Entfernungen anpassen zu müssen. Endlich diente mir der Punkt X, als die Mitte des Vorderarmes zur Stütze und ich brauchte nur eine Bewegung mit dem Ellenbogen zu machen um den Hebelarm XM der Richtung entgegengesetzt wirken zu lassen, welche ich dem andern Hebelarm XF geben wollte.

MAIN DROITE.

La ligne sur laquelle les cordes sont appuyées au bord du chevalet est une ligne droite, ainsi que celle du sillet, par conséquent toutes les cordes sont sur la surface d'un même plan. Si ces cordes devaient être touchées par des touches, ou pincées par des plumes, comme les anciens clavicordes et épinettes, on verrait tous les marteaux (lorsqu'on ne les fait point agir) former une ligne droite parallèle à la corde qu'ils doivent faire vibrer; et quand on en ferait agir plusieurs à la fois, ils conserveraient toujours une ligne droite parallèle au plan des cordes; ce qui serait une des causes de l'égalité dans la quantité et la qualité du son. Je déduis de cette vérité qu'il est nécessaire que les bouts des doigts de cette main se trouvent former une ligne droite vis-à-vis des cordes et parallèle au plan qu'elles forment, et j'examinai si mes doigts s'y trouvaient naturellement: je vis que mes doigts ne me permettaient point d'appliquer une ligne droite qui en touchât plus de trois, (*fig:10* AB) et que si je voulais y faire entrer le quatrième, ce serait toujours aux dépens des deux qui, étant obligés de se courber pour ne point dépasser la ligne EF (tandis que les autres seraient étendus) mettraient ma main dans une position très gênante, par la difficulté que j'ai toujours éprouvée à courber un seul doigt (excepté le pouce), si les autres n'ont pas un point d'appui, comme il arrive à la main gauche. L'articulation du pouce ainsi que sa position fait que son jeu est dans une autre direction que celui des autres doigts, et que, outre la possibilité de pincer la corde,

RECHTE HAND.

Die Linie auf welcher die Saiten am Rande des Steges ruhen, ist eine gerade, ebenso wie die des Kamms; mithin befinden sich die sämmtlichen Saiten auf der Oberfläche derselben Ebene. Wenn diese Saiten mit Stäben berührt, oder mit Federn gekneift werden sollten, wie die der alten Klavicorde und Spinette, so würden alle Hämmer, wenn man sie nicht in Bewegung setzt, eine gerade Linie bilden, die mit der Saite parallel liefe, welche sie anschlagen sollen, und wenn man deren mehrere in Bewegung setzte, so würden sie immer in einer geraden mit der Ebene der Saiten parallel laufenden Linie verharren, welches eine der Ursachen der Gleichheit in dem Maass und der Beschaffenheit des Tons seyn würde. Hieraus schloss ich, dafs die Fingerspitzen dieser Hand den Saiten gegenüber nothwendig eine grade Linie bilden müsse, die mit der Ebene der Saiten parallel liefe und untersuchte daher ob meine Finger sich ungezwungen darin befänden, fand aber, dafs meine Finger mir nicht erlaubten eine grade Linie anzubringen, die ihrer mehr als drei berührte (*fig: 10* AB) und dafs, wenn ich den vierten auch hinein zu bringen bemüht sei, dies doch immer nur auf Kosten der Beiden geschehe, welche sich krümmen müssten, um die Linie EF nicht zu überschreiten (während die andern ausgestreckt blieben,) wodurch meine Hand in eine sehr gezwungene Stellung gerieth, indem es mir immer schwer geworden ist, einen Finger allein zu krümmen, (der Daumen ausgenommen), während die andern keinen Stützpunkt hatten, wie es bei der linken Hand der Fall ist. Die Gliederung des Daumens und seine Lage giebt seinem Spiel eine andere Richtung als die der übrigen Finger und ausser der Fähigkeit die Saite zu kneifen,

il peut se rapprocher et s'éloigner d'eux sans déranger la main; il peut glisser sur deux cordes immédiates avec une telle vitesse, qu'on les entende ensemble. J'établis donc pour règle de mon doigté pour la main droite, que je n'emploierais ordinairement que les trois doigts touchés par la ligne AB, et que j'emploierais le quatrième seulement pour faire un accord à quatre parties dont celle qui se trouverait la plus immédiate à la basse laisserait une corde intermédiaire, comme dans l'exemple 1er (*Pl.* V).

Que les doigts vis-à-vis des cordes ne doivent point être plus courbés que ceux représentés par la *fig*: 11 (*Pl.* IV); que l'acte d'attaquer la corde ne doit être que l'action de fermer la main, sans pourtant la fermer entièrement; que le pouce ne doit jamais se diriger vers le creux de la main, mais agir avec son doigt immédiat comme s'il allait former avec lui une croix, prenant lui-même le dessus; et que pour conserver la ligne AB parallèle au plan des cordes, il me fallait élever un peu la main du côté du petit doigt. Je m'imposai bien d'autres préceptes à l'égard de la main droite; mais comme il ne s'agit ici que de sa position, j'en parlerai lorsqu'il sera question de la qualité du son et de la manière d'attaquer la corde.

noch den Vortheil sich von jener entfernen und ihnen wieder nähern zu können, ohne die Hand in Bewegung zu setzen: er kann über zwei Nachbarsaiten mit solcher Geschwindigkeit hingleiten, dass man sie zusammen vernimmt. Ich nahm daher als Regel meines Fingersatzes für die rechte Hand an, gewöhnlich nur die drei Finger, welche die Linie AB berührt, zu gebrauchen u: den vierten nur, um einen Accord zu vier Stimmen hervorzubringen, von welchen die letzte, die dem Bass am nächsten liegt, eine Saite frei lassen wird, wie in dem ersten Beispiel. (Fünfte Tafel.)

Die Finger müssen den Saiten gegenüber nicht mehr gekrümt seyn als die welche *fig*: 11 (4te Tafel) darstellt; die Handlung des Anschlagens darf nur die seyn mit welcher man die Hand schliesst ohne sie doch ganz zu ballen; der Daumen muss sich nirgend gegen die hohle Hand richten, sondern mit seinem Nebenfinger so verfahren, als wollte er ein Kreuz mit ihm bilden, dessen obern Balken er darstellte; und um die Linie AB mit der Fläche der Saiten in paralleler Richtung zu halten, musste ich die Hand von der Seite des kleinen Fingers ein wenig erheben. Ich legte mir wohl noch andere Gesetze in Betreff der rechten Hand auf; da es sich aber hier nur von ihrer Haltung handelt, so will ich davon sprechen, wenn von der Beschaffenheit des Klanges u: die Art die Saiten zu berühren die Rede seyn wird.

MAIN GAUCHE.

Cette main m'a fait faire bien plus de réflexions que la droite: je voyais que la plupart des guitaristes n'avaient devant le manche que la moitié de la main, puisqu'elle le soutenait avec le sommet de l'angle formé par le pouce et l'index (*fig*: 12); que dans cette position il me fallait donner à l'index une contraction excessivement violente pour presser Fa à la première touche de la chanterelle; que le bout de mes doigts ne tombant point perpendiculairement sur les cordes, je devais faire plus d'efforts pour les presser, et que, par conséquent, il était presque inévitable de toucher la corde voisine et d'étouffer un son dont je pouvais avoir besoin; que lorsque j'avais une note à faire, un demi-ton plus haut que celle qui était à la portée de mon petit doigt, il me fallait déplacer toute la main, ce que je ne pouvais faire qu'en déplaçant aussi l'avant-bras; et que je ne pouvais acquérir une parfaite assurance de retrouver le point qui me conviendrait, lorsque j'en serais éloigné, si je devais faire concourir tout mon bras à l'action, puisque si je dois être sûr de marquer exactement les distances AB, BC, etc. (*Pl.* VI, *fig*: 13) je ne le serais jamais autant en me servant du bâton EA qu'en employant le petit compas D:

LINKE HAND.

Diese Hand veranlasste mich zu weit mehr Betrachtungen als die rechte: ich sah, dafs die Mehrzahl der Guitarristen nur die Hälfte der Hand oberhalb des Halses hatte, indem sie solchen mit der Spitze des Winkels hielten, welchen Daumen und Zeigefinger bilden (*fig*: 12) dafs in dieser Lage ich den Zeigefinger sehr heftig zusammenziehen müsse, um F auf dem ersten Griff der Quinte niederzudrücken; dafs, da meine Fingerspitzen nicht senkrecht auf die Saiten fielen, es mehr Anstrengung bedürfe um sie zu drücken und dafs es daher fast nicht zu vermeiden sei, dafs die benachbarte Saite mitgedrückt u: ein Ton erstickt werden müsse, dessen ich benöthigt seyn konnte; dafs ich um einer Note willen, die nur einen halben Ton höher lag als mein kleiner Finger reichte, die ganze Hand verrücken musste, was ich nicht thun konnte ohne auch den Vorderarm zu verrücken; und dafs ich keine vollkommene Sicherheit gewinnen könne, den Punkt, der mir zusagte, wieder zu finden, wenn ich mich einmal davon entfernt hätte, da mein ganzer Arm dabei in Thätigkeit gerieth: denn, wenn ich Gewissheit haben muss die Entfernungen AB, BC usw. (Tafel 6, *fig*: 13) genau zu treffen, so werde ich sie nie so sehr in meiner Gewalt haben, wenn ich mich des Stabs EA bediene, als wenn ich den kleinen Zirkel D

la longueur du premier et le manque de point d'appui font que la pointe en est plus susceptible de variation que celle du compas.

Tous ces inconvénients furent pour moi d'assez fortes raisons pour ne point placer ma main de cette manière. Je ne voyais aucune raison pour que le pouce, qui joue un si grand rôle dans la main droite, n'en jouât aucun dans la main gauche, si ce n'est dans des occasions où la nature ne lui ayant donné ni la forme ni les dimensions convenables à cet emploi, il devrait en jouer un bien différent de celui qu'on lui destinait. Je commençai donc par supposer comme principe établi, qu'étant plus court que les autres doigts, et pouvant faire aisément son jeu en sens opposé, il pouvait venir à leur rencontre et offrir un point d'appui au manche, dont le profil coupé est représenté par le segment A (*Pl.* VI, *fig:* 14), pour que celui-ci ne cédât pas à la pression des doigts sur les cordes: ces doigts devant tomber perpendiculairement, la position de l'index F donnait cette direction aux phalanges extrêmes; en déployant le doigt indiqué, je pouvais, sans la moindre difficulté, atteindre le point B; en plaçant l'extrémité du pouce M sur le point N, je pouvais placer celle de l'index sur C sans être obligé d'en contracter les phalanges d'une manière aussi violente que si le manche était appuyé sur le point O; et finalement, en me servant du pouce comme on s'en sert sur le piano-forté, comme d'un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu'elle avait quitté. Ce fut alors qu'étonné de ce que l'on ne tirait point parti de tous ces avantages, j'en demandai la raison à un guitariste assez renommé, qui me dit que la main placée de la manière que j'indiquais, était privée du secours du pouce pour les notes de la sixième corde, et en prenant la guitare, il joua la phrase indiquée par l'exemple deuxième, *Pl.* V, en me disant: "Comment ferez-vous ceci sans employer le pouce pour les deux premières notes de la basse?... — Je ne le ferai d'aucune manière, lui dis-je, 1° parceque je ne ferai jamais marcher la basse et le dessus par des octaves directes; 2° parceque je ne terminerai jamais une cadence parfaite par un renversement, au lieu de l'accord dont il se servait; et 3° parceque je ne saurais presser une corde avec le pouce sans contracter mon épaule, sans passer ma main derrière le manche (et par conséquent annuler une grande partie du jeu des autres doigts raccourcis de moitié), et sans mettre le poignet dans une position très peu aisée, pour que les tendons qui doivent faire agir les phalanges aient la direction et l'espace convenables à la liberté de leur jeu."

Il ne me répondit qu'à la troisième raison, et encore d'une manière qui ne pouvait nullement rectifier mes idées si j'étais dans l'erreur." Ceci est tout-à-fait indifférent,

anwende, denn die Länge des erstern und der Mangel eines Stützpunkts machen seine Spitze dem Schwanken mehr unterworfen als die der Zirkel.

Alle diese Übelstände waren für mich hinlänglich starke Gründe um meine linke Hand nicht so zu halten. Ich sah keinen Grund, warum der Daumen, der bei der rechten Hand eine so grosse Rolle spielt, bei der linken ganz unthätig bleiben solle, ausser in Fällen, wo die Natur ihm weder die Form noch die zu diesem Behuf nöthigen Dimensionen gegeben hat, wo er also eine von der ihm ertheilten ganz verschiedene Rolle spielen sollte. Ich fieng also damit an als festen Grundsatz zu betrachten, weil er kürzer sei als die übrigen Finger und sein Spiel eine dem ihrigen entgegengesetzte Richtung nehmen könne, so sei er bestimmt jenen entgegen zu kommen und dem Halse, dessen Profil der Abschnitt A (VI Taf: *fig:* 14) darstellt, einen Stützpunkt darzubieten, damit er dem Druck der Finger auf die Saiten nicht nachgebe, denn da diese Finger senkrecht niederfallen müssen, so gab die Stellung des Zeigefingers F den äussersten Gliedern diese Richtung und wenn ich die genannten Finger ausstreckte, so konnte ich ohne Schwierigkeit den Punkt B erreichen; setzte ich ferner die Spitze des Daumens M auf den Punkt N, so konnte ich die des Zeigefingers auf C setzen, ohne seine Glieder so gewaltsam zusammenziehen zu müssen, als wenn der Hals auf dem Punkte O ruhte und endlich gebrauchte ich den Daumen, wie man ihn auf dem Pianoforte gebraucht, als einen Pfahl auf welchem die ganze Hand ihre Lage verändert, und welcher ihr zum Führer dient um die wieder zu finden, welche sie verlassen hatte. Erstaunt, dafs man alle diese Vortheile nicht früher benutzt habe, fragte ich damals einen nahmhaften Guitarrespieler um den Grund, welcher mir antwortete: in der von mir angegebenen Haltung sei die Hand der Hülfe des Daumens für die Noten der sechsten Saite beraubt, worauf er die Guitarre ergriff und den Satz des zweiten Beispiels (Taf: V) spielte, indem er mich fragte: Wie wollen Sie dies ausführen, ohne den Daumen für die zwei ersten Noten des Basses zu gebrauchen?... Auf keine Weise, versetzte ich, 1, weil ich den Bass und die obern Stimmen nie in directen Octaven gehen lassen und 2, weil ich nie eine vollendete Cadenz mit einer Umkehrung beschliessen werde, anstatt des Accords, dessen sie sich bedient und 3, weil ich keine Saite mit dem Daumen drücken kann ohne meine Schulter zusammenzuziehen, ohne die Hand hinter den Hals des Instruments zu schieben (wodurch ein grosser Theil des Spiels der übrigen Finger verlohren geht, indem sie zur Hälfte verkürzt werden) und ohne die geballte Hand in eine Lage zu bringen, die nicht bequem genug ist, um den Flechsen, durch welche die Fingerglieder sich bewegen, die Richtung und den Raum zu geben, welcher der Freiheit des Spiels gemäss ist.

Er antwortete mir nur auf den dritten Grund und zwar auf eine Weise, die keineswegs geeignet war, meine Ansicht zu berichtigen, wenn ich mich im Irrthum befand. "Das ist

me dit-il; chacun a sa manière; et pourvu que l'on joue bien, n'importe comment on s'y prendra. — Il me semble cependant, repris-je, que si m'y prendre de la meilleure doit influer sur la facilité de mon jeu, cela vaut la peine de la chercher: je suis presque persuadé de l'avoir trouvée; mais n'ayant pas la présomption d'être infaillible, je cherche de bonne foi des objections justes et démontrées. — Monsieur, ajouta-t-il, je ne donne des leçons qu'à mes écoliers. Vos connaissances dans la partie scientifique de la musique vous font dédaigner de vous soumettre aux préceptes d'un maître de guitare; d'ailleurs vous n'êtes qu'un amateur, et tout ce que vous ferez sera trouvé charmant dans la société et gentil parmi les artistes; mais si vous visiez à devenir professeur, vous devriez prendre un maître; et si j'avais l'honneur d'être choisi, je vous mettrais à la gamme, en vous priant de ne point me faire d'observations sur les règles établies par des hommes qui en savaient bien plus que nous, autant par leurs longues études que par leur *expérience*. » Et il appuya très fort sur le dernier mot. Je vis à regret que mes deux premières raisons avaient exalté sa bile bien plus que s'il les eût comprises, et qu'il ne pouvait pardonner à mes seize ans de m'avoir donné le temps de m'occuper d'une chose qui lui était étrangère à quarante. J'ajoutai encore que, persuadé que ces messieurs dont il parlait n'avaient point établi leurs règles aveuglément, la meilleure manière de rendre hommage à leur mérite était d'en démontrer l'excellence. Il n'y tint plus, et il me dit: « Ce n'est point à mon âge que l'on peut être examiné par un enfant. » Des personnes qui se trouvaient présentes blâmèrent son emportement: il sentit les réflexions qu'on lui fit à l'appui de ce que j'avais dit; on lui prouva qu'il avait tort, et il me tendit la main; j'en pleurai de joie. Rentré chez moi, je tâchai de mettre de la correction à la phrase qu'il m'avait jouée, et je trouvai le moyen de le faire sans le secours du pouce, de la manière indiquée dans l'exemple troisième. J'imaginai d'autres écarts, et je trouvai qu'il y en a que l'on ne peut nullement faire avec le pouce, tels que ceux des exemples quatrième et cinquième, et que je faisais assez facilement avec la main placée comme je l'ai indiqué *fig*: 14. Cette expérience me fit établir comme principe de placer toujours le pouce à la moitié de la largeur du manche, en face du doigt qui correspond à la deuxième touche; de ne le déplacer que pour barrer, ce que j'obtiendrais facilement si, au lieu de faire de grands efforts pour que toutes les parties du doigt (*fig*: 15) touchassent tous les points de la ligne AB (largeur du manche) avec une force capable de les presser contre la touche, je retirais le pouce vers le bord A (*fig*: 16) et en donnant à l'index la direction de la ligne droite AB (ligne qui, par sa construction, ne peut se courber en sens contraire), je ne visais qu'à l'ap-

ganz gleichgültig," sagte er, jeder hat seine Weise und wenn man nur gut spielt, so ist es einerlei, wie man sich dabei benimmt." — Mir scheint aber doch, versetzte ich, wenn das rechte Benehmen auf die Leichtigkeit meines Spiels Einfluss hat, so verlohne es sich wohl der Mühe es aufzusuchen: ich bin fast überzeugt es gefunden zu haben; da ich mich aber nicht als unfehlbar betrachte, so sehe ich mich ernstlich nach richtigen und überzeugenden Einwänden um. — "Mein Herr, entgegnete er, ich unterrichte nur meine Schüler. Ihrer Kenntnisse in dem wissenschaftlichen Theile der Musik wegen verschmähen sie es, sich den Vorschriften eines Guitarrelehrers zu fügen; überdies sind sie nur ein Liebhaber und alles was sie spielen wird die Gesellschaft allerliebst und der Mann vom Fach artig finden, wenn sie aber öffentlicher Lehrer zu werden bezweckten, so müssten sie Unterricht nehmen und wenn ich die Ehre hätte, dazu erwählt zu werden, so würde ich sie die Tonleiter spielen lassen und mir alle Bemerkungen über Regeln verbitten, welche Männer eingeführt haben, welche viel mehr davon verstanden als wir, sowohl durch ihre langen Studien als ihre *Erfahrung*". Das letzte Wort betonte er sehr stark. Ich sah mit Bedauern, dafs meine zwei ersten Gründe seine Galle mehr erhitzt hatten als hätte er sie verstanden und dafs er meinen sechzehn Jahren die Mühe nicht vergeben konnte, welche ich auf Dinge verwandt hatte, die ihm mit vierzig noch unbekannt waren. Ich fügte also hinzu, wenn er überzeugt sei, dafs jene Herrn von welchen er spreche, ihre Regeln nicht blindlings eingeführt hätten, so könne ihrem Verdienst nicht besser gehuldigt werden als durch den Erweis ihrer Vortrefflichkeit. Er hielt nicht länger an sich und sagte: Es ziemt meinem Alter nicht sich von einem Kinde prüfen zu lassen. — Die Anwesenden tadelten seine Ereiferung, er fühlte die Richtigkeit der Bemerkungen, die man ihm zur Unterstützung meiner Äusserungen machte; man bewies ihm, dafs er Unrecht habe und er reichte mir die Hand: ich weinte vor Freude. Als ich nach Hause kam, bemühte ich mich, den Satz, welchen er mir gespielt hatte, zu verbessern und fand das Mittel ihn ohne Beistand des Daumens auszuführen in der im dritten Beispiel vorgeschriebenen Weise. Ich erdachte andere Abweichungen und fand, dafs es Manche giebt, welche sich durchaus nicht mit dem Daumen ausführen lassen, wie die des vierten und fünften Beispiels, die ich aber ziemlich leicht ausführte, wenn ich die Hand hielt, wie ich es *fig*: 14 angegeben. Diese Erfahrung bestimmte mich zu der Regel, den Daumen in der Mitte der Breite des Halses aufzusetzen, dem Finger gegenüber, welcher dem zweiten Griff entspricht, ihn nicht zu verrücken, als um zu sperren, was ich leicht erreichen kann, wenn ich, statt grosser Anstrengungen um mit der ganzen Fläche des Fingers (*fig*: 15) alle Punkte der Linie AB (Breite des Halses) mit einer Kraft zu berühren, die ausreicht, sie gegen den Griff zu drücken, den Daumen gegen den Rand A (*fig*: 16) zurückziehe und indem ich dem Zeigefinger die Richtung der geraden Linie AB gebe, (welche Linie sich ihrem Bau nach nicht im entgegengesetzten Sinn biegen kann) nur die Stütze ihres

Bayerische Staatsbibliothek München

pui de son extrémité B et à celui du pouce; et de ne presser dans aucun autre cas le pouce contre le manche, mais que ce fût l'approche du bras qui, conduisant la main au-delà, lui fît éprouver un empêchement à avancer plus que ce qui est nécessaire, par l'obstacle que le pouce présenterait en s'écartant autant qu'il lui est possible. En peu de mots, que le pouce ne cherche pas le manche, mais que ce soit le manche qui rencontre le pouce.

MANIÈRE D'ATTAQUER LA CORDE.

J'ai dit, en parlant de la main gauche, que lorsqu'une corde frisait, avant d'en attribuer la cause au défaut de l'instrument, j'examinais si la faute en était à moi. Je commençais par établir un principe dont personne ne saurait disconvenir: c'est qu'une corde tendue, dès qu'un agent quelconque lui fait quitter la ligne droite vers laquelle elle est puissamment portée par sa tension, si cet agent cesse de l'en empêcher, elle s'y porte avec une impétuosité qui la lui fait dépasser du côté opposé; cet éloignement produit à son tour le même effet, et cette alternative se prolonge en raison de la différence entre la force de l'impulsion reçue et sa tendance au repos. Je devais donc considérer mon doigt comme un agent qui la sépare de sa position naturelle, et que la direction vers laquelle mon doigt la conduirait déciderait de celle de sa réaction. En donnant à mon doigt la forme d'un crochet (*fig*:17) l'acte d'attaquer la corde serait celui de la diriger vers le point B; la réaction la portant nécessairement vers le point C, elle rencontrerait le manche, et elle friserait contre les touches; ce frottement, outre qu'il est désagréable, étant un obstacle à la liberté de la vibration, devait en diminuer le nombre; ce qui me fit établir pour principe dont je ne devais jamais m'écarter, d'avoir les doigts aussi peu courbes que possible, par la raison suivante: en supposant A la grosseur de la corde (*fig*:18), l'index, en l'attaquant, lui communique l'impulsion vers le point B. La réaction doit avoir lieu vers le point C, et une fois l'alternative établie, les oscillations doivent se faire en direction parallèle au plan de la table ainsi qu'à celui du manche, et l'équidistance sera toujours conservée: il est vrai que la rondeur du bout du doigt qui tend à se faire passage, faisant que la corde qui s'offre comme obstacle cède à son impulsion, l'obligera par la courbe DE à prendre en même temps la direction vers F,

Endpunkts B und die des Daumens im Auge habe; ferner in keinem Fall den Daumen gegen den Hals zu drücken, da es vielmehr die Annäherung des Arms seyn soll, welcher, indem er die Hand jenseits des Halses geleitet, sie hier ein Hinderniss fühlen lässt, weiter als nöthig vorzuschreiten, nemlich in dem Widerstand, welchen der Daumen leistet, indem er sich so weit als möglich entfernt: kurz der Daumen soll den Hals nicht suchen, sondern der Hals dem Daumen begegnen.

ART DIE SAITEN ANZUSCHLAGEN.

Ich sagte, da ich von der linken Hand sprach, wenn eine Saite schnarre, so untersuche ich, anstatt die Ursache einem Fehler des Instruments beizumessen, ob die Schuld nicht an mir liege. Ich gieng von einem Grundsatze aus, den Niemand in Abrede stellen wird: dafs nemlich eine gespannte Saite, wenn irgend eine Kraft sie nöthigt die gerade Linie zu verlassen, zu welcher sie durch ihre Spannung mächtig hingezogen wird, sobald diese Kraft sie nicht länger aufhält, mit einem Ungestüm dahin zurück prallt, welcher sie nöthigt auf die entgegengesetzte Saite überzuschlagen; diese Entfernung bringt ihrerseits wieder dieselbe Wirkung hervor, und diese Wechselwirkung setzt sich fort im Verhältniss des Unterschieds zwischen der Kraft des empfangenen Anstosses und ihres Strebens zur Ruhe. Ich musste also meinen Finger als eine Kraft betrachten, welche die Saite aus ihrer natürlichen Lage bringt, und die Richtung, welche mein Finger ihr gab, musste über die ihrer Gegenwirkung entscheiden. Wenn ich meinem Finger die Form eines Häkchens gebe (*fig*: 17) so bestände das Anschlagen der Saite darin, ihr die Richtung gegen B mitzutheilen u: durch die Gegenwirkung, welche sie nothwendig nach C führen würde, müsste sie dem Halse begegnen und gegen die Griffe schnarren, welche Reibung nicht nur unangenehm ist, sondern auch als die Schwingungen aufhaltend, deren Anzahl verringern müsste. Dies brachte mich auf den Grundsatz, von welchem ich mich nie entfernen durfte, die Finger so wenig als möglich zu biegen, aus folgendem Grunde: Nehmen wir A als die Dicke der Saite an (*fig*: 18) so giebt ihr der Zeigefinger beim Anschlagen die Richtung gegen B: die Gegenwirkung muss gegen C gehen, und da die Wechselwirkung einmal im Gange ist, so muss die Richtung der Schwingungen mit der Fläche des Resonanzbodens sowohl an der des Halses parallel laufen und die Gleichheit der Entfernung wird immer beibehalten bleiben. Die Rundung der Fingerspitze, welche sich Platz zu machen strebt, und die Saite, die sich ihr entgegen stellt, ihrer Berührung zu weichen zwingt, wird sie zwar durch den Bogen DE nöthigen zugleich die Richtung gegen F zu

qui produira la réaction FG; mais l'espace dans lequel ces oscillations auront lieu est bien moins grand, et ne rencontrant aucun obstacle à la première, le son sera pur et aussi prolongé que la bonté de la corde et de l'instrument le permettra.

nehmen, welche die Gegenwirkung FG hervorbringt, aber der Raum, in welchem diese Schwingungen statt haben werden, ist viel kleiner und da die erste keinem Widerstand begegnet, so wird der Ton rein seyn und sich so lange fortsetzen, als die Güte der Saite und des Instruments es erlaubt.

QUALITÉ DU SON.

Il ne suffit pas qu'un instrument soit bien construit, il faut que les cordes soient de la grosseur qu'il exige, et qu'il soit monté au ton qui répond à son volume, pour juger de sa qualité de son (1). Le luthier Manuel Martinez de Malaga, quand on lui commandait une guitare, après avoir pris note des dimensions que l'on désirait, demandait toujours: „La montez-vous avec des cordes fines ou fortes ?... Aimez-vous le son argentin ou velouté?..." Et il se réglait d'après la réponse. Aussi j'ai vu de ses guitares dont on était mécontent; et dès que je les ai montées avec des cordes convenables, on était étonné du changement favorable; mais je ne parle ici que de la manière dont je tire le son. La corde tendue m'offrant plus ou moins de résistance à mesure que le doigt qui l'attaque est rapproché ou éloigné du chevalet, les vibrations doivent se faire avec une vélocité différente dans chaque point de la moitié de sa longueur, et la qualité de son en étant le résultat doit être aussi différente. Je crus que pour que l'instrument me rendît toutes les gradations de piano et forte, je pouvais ne pas faire dépendre ces nuances seulement de la main, et par là éviter des inconvéniens tels que d'attaquer une corde au lieu d'une autre, d'en attaquer deux au lieu d'une, ou de n'en attaquer aucune malgré que j'eusse voulu le faire. Je voulus tirer parti de cette différence que la corde me présentait en l'attaquant à des endroits différents, et j'établis pour place ordinaire de la main la dixième partie de la longueur de la corde en partant du chevalet. C'est là que sa résistance étant presque aussi forte que l'impulsion que mon doigt lui communique sans un grand effort, j'en obtiens un son clair et assez prolongé sans être violent; lorsque je veux que le son soit plus moelleux et plus soutenu, je l'attaque à la huitième partie de sa longueur, en profitant de la courbe AB, que forme la partie intérieure de la phalange extrême (*fig*: 19) pour que le son soit le résultat d'un frottement, et non pas d'une pincée; si je veux, au contraire, qu'il soit plus fort, je

BESCHAFFENHEIT DES TONS.

Es genügt nicht, dafs ein Instrument gut gebaut sei, die Saiten müssen auch die Dicke haben, welche es verlangt, und auf den Ton gestimmt seyn, der seinem Umfang entspricht, wenn es möglich seyn soll über die Beschaffenheit seines Tons zu urtheilen. (1) Der Lautenmacher Manuel Martinez aus Malaga, wenn man eine Guitarre bei ihm bestellte, pflegte, nachdem er sich die Dimensionen gemerkt hatte, welche man erheischte, die Frage zu stellen: Ziehen Sie starke oder dünne Saiten auf ?... Lieben Sie den Ton silbern oder gedämpft ? — Und nach der Antwort richtete er sich. Auch habe ich Guitarren von ihm gesehen, mit welchen man unzufrieden war, aber sobald ich sie mit angemessenern Saiten bezogen hatte, war man über die günstige Veränderung erstaunt; aber ich spreche hier nur von der Art den Ton hervorzubringen. Da die gespannte Saite mir mehr oder weniger Widerstand leistet, jenachdem sich der Finger, welcher sie berührt, näher oder entfernter von dem Stege befindet, so müssen ihre Schwingungen in jedem Punkte ihrer Länge ein verschiedenes Maass von Geschwindigkeit haben, und die Beschaffenheit des Tons, der dadurch hervorgebracht wird, muss ebenfalls verschieden seyn. Damit das Instrument mir alle Stufen des Piano u: Forte wiedergebe, glaubte ich diese Schattirungen nicht von der Hand allein abhängig machen und dadurch Übelstände vermeiden zu können, wie die, wenn man eine Saite statt der andern greift, oder zwei statt einer, oder keine, obgleich man es zu thun beabsichtigte. Ich dachte, von der verschiedenen Wirkung Vortheil zu ziehen, welche die Saite gewährt, wenn sie an verschiedenen Stellen berührt wird und nahm als gewöhnliche Lage der Hand den zehnten Theil der Länge der Saite an, vom Stege aus gerechnet. Da hier sein Widerstand fast eben so gross ist, als der Anstoss, den ihr der Finger ohne grosse Anstrengung giebt, so erhielt ich einen hellen, hinlänglich nachklingenden und doch nicht zu gewaltsamen Ton; soll aber der Ton voller und getragener seyn, so berühre ich sie auf dem achten Theil der Länge, indem ich den Bogen AB, welcher den innern Theil des äussersten Gliedes bildet (*fig*: 19) benutze, damit der Ton die Wirkung einer Reibung, nicht eines Kneifens sei; will ich hingegen, dafs er stärker sei, so greife

(1) Ne montez une petite guitare qu'au ton d'orchestre, fût-elle excellente, vous aurez un vrai chaudron.

(1) Man stimme eine kleine Guitarre nur auf den Ton des Orchesters: sie wird, wenn sie auch vortrefflich wäre, doch ganz wie ein Kessel klingen.

l'attaque plus près du chevalet que d'ordinaire, et c'est alors qu'il me faut faire un peu plus d'effort en l'attaquant. Quelquefois même, lorsque je veux attaquer fort un accord dans lequel toutes les six cordes sont employées, je fais glisser le pouce sur toutes avec rapidité, en ayant soin que sa direction soit parallèle à la table d'harmonie, sans quoi je risquerais de ne point toucher les dernières, si je prenais la direction AB (*fig*: 20), ou de les forcer à se rapprocher trop du point X de la table EF; ce qui les ferait friser contre les touches. Je ne fais jamais dépendre la quantité de son, dans ce cas, de la pression du pouce contre les cordes. Je sais que le coup qu'un plan reçoit lorsqu'un corps solide tombe sur lui, est plus ou moins fort selon la hauteur d'où le corps est tombé; cette force est appelée en statique quantité de mouvement; et cette quantité de mouvement est le produit de la gravité du corps multipliée par la vélocité (ou ligne droite parcourue dans sa direction), dans chaque point où le corps se trouve. Cette multiplication a un produit bien plus fort que si je prenais la gravité du poids, et si je la multipliais par la hauteur totale, puisque l'augmentation est plus qu'en progression arithmétique. Il s'ensuit que, dans ce procédé, si j'augmente un seul des deux facteurs, la quantité de mouvement sera toujours augmentée; en considérant ma main comme le corps grave, et la ligne parcourue par le pouce comme la vélocité, la quantité de mouvement sera le produit de l'une par l'autre. Au lieu d'augmenter la gravité de la main en y ajoutant l'impulsion du bras, je fais en sorte que cela ne puisse avoir lieu; je laisse le poignet libre, et j'augmente de vitesse en parcourant la ligne que je fais commencer à une distance bien plus eloignée de la sixième corde que celle où je tiens ordinairement le pouce.

L'imitation de quelques autres instruments n'est jamais l'effet exclusif de la qualité de son; il faut que le passage soit disposé comme il le serait dans une partition pour les instruments que je veux imiter. Par exemple, les cors pourraient bien exécuter l'exemple sixième (*Pl.* V); mais cette mélodie n'étant point naturelle pour le second, qui serait obligé d'employer la main droite pour produire le *si*, on l'écrit selon l'exemple septième. Cette phrase étant déjà dans le genre et pour ainsi dire dans le dialecte des instruments que je veux imiter, j'ai déjà donné une direction à l'illusion de ceux qui m'entendent; et la qualité de son s'en rapprochant autant que possible, j'augmente cette illusion au point qu'elle ajoute tout ce qui manque à la réalité. Je dois éviter de produire un son argentin et clinquant; pour y parvenir, je ne prends aucune note avec la main gauche sur la corde à laquelle elle appartient la première, mais sur son immédiate; de sorte que je n'en attaque aucune à

ich die Saite dem Stege näher als gewöhnlich und dann muss ich beim Anschlagen etwas mehr Kraft aufwenden. Manchmal sogar, wenn ich einen Accord greifen will, bei welchem alle sechs Saiten gebraucht werden, lasse ich den Daumen rasch über sie alle hingleiten, wobei ich ihm eine mit dem Resonanzboden gleichlaufende Richtung zu geben suche, ohne welche ich Gefahr liefe die letzten nicht zu berühren, wenn ich die Richtung AB (*fig*: 20) nähme; oder sie zu zwingen, dem Punkte X des Resonanzbodens EF zu nahe zu kommen, wodurch sie gegen die Griffe schnarren würde. In diesem Falle lasse ich die Stärke des Tons von dem Druck des Daumens gegen die Saiten abhangen. Ich weiss, dafs der Stoss, welcher eine Fläche empfängt, wenn ein fester Körper auf sie fällt, mehr oder weniger stark ist, nach der Höhe, von welcher der Körper herabkommt; diese Stärke heisst in der Statik (Lehre vom Gleichgewicht) Maass der Bewegung und dies Maass der Bewegung ist das Produkt der Schwere des Körpers multiplicirt mit der Geschwindigkeit (oder grade in ihrer Richtung durchlaufene Linie) in jedem Punkt, wo der Körper sich befindet. Diese Multiplication ergiebt ein viel beträchtlicheres Produkt, als wenn ich die Schwere mit der ganzen Höhe multiplicirte, denn die Zunahme geschieht in mehr als arithmetischer Progression. Wenn ich folglich bei diesem Verfahren nur eine der beiden Factoren vergrössere, so wird immer das Maass der Bewegung vergrössert. Betrachte ich also meine Hand als den schweren Körper und die Linie, welche der Daumen durchläuft, als die Geschwindigkeit, so wird das Maass der Bewegung das Produkt des Einen mit dem Andern seyn. Anstatt die Schwere der Hand zu vermehren, indem ich das Gewicht des Arms mitwirken lasse, suchte ich dies zu vermeiden, öffne die Hand, und vermehre die Geschwindigkeit im Durchlaufen der Linie, welche ich von einem Punkte beginne, der von der sechsten Saite viel entfernter ist, als derjenige, wo ich den Daumen gewöhnlich halte.

Die Nachahmung einiger andern Instrumente ist nie die ausschliessliche Wirkung der Beschaffenheit des Tons: die Stelle muss sich dazu eignen, wie es der Fall seyn würde in einer Partitur für die nachzuahmenden Instrumente. Zum Beispiel, die Hörner könnten wohl das sechste Beispiel (Taf: V) ausführen; da aber diese Melodie für die zweite Stimme nicht natürlich ist, welche die rechte Hand zur Hervorbringung des *H* gebrauchen müsste, so schreibt man sie nach dem siebenten Beispiel. Dieser Satz ist schon in der Weise und so zu sagen in dem Dialekt der nachzuahmenden Instrumente und dies giebt der Phantasie der Hörer schon eine Richtung, und wenn die Beschaffenheit des Tons sich ihnen so viel wie möglich nähert, so steigere ich diese Täuschung so sehr, dafs Alles hinzukommt, was zur Wirklichkeit noch fehlte. Man muss einen silbernen und klirrenden Ton vermeiden; zu dem Ende nehme ich keine Note mit der linken Hand auf der Saite, welcher sie zunächst zukommt, sondern auf der folgenden; so dafs ich nie eine leere greife. In dem Satz des achten Beispiels gebrauche

vide. Dans le passage, (exemple huitième,) je n'y emploierais jamais la chanterelle; je ferais *mi* avec la 2^e, *ut* avec la 3^e, etc.; et je les attaquerais un peu plus loin du chevalet que la sixième partie de la distance totale de la corde.

La trompette a des phrases que l'on donne rarement à aucun autre instrument; ces phrases sont toutes ordinairement dans les intonations indiquées dans l'exemple neuvième; de manière qu'en faisant de petites phrases dans le genre de l'exemple dixième, en attaquant fortement la chanterelle près du chevalet pour en tirer un son un peu nasal, et en plaçant le doigt de la main gauche qui doit faire la note, au milieu de la distance entre la touche qui la détermine et la précédente, j'obtiendrai un frisement de très courte durée qui imitera assez le son aigre de cet instrument: pour l'obtenir, il faut que j'aie un grand soin de bien presser la corde contre le manche à chaque note que j'attaquerai, mais dès qu'elle le sera, je dois diminuer un peu cette pression pour que la touche B (*fig*: 21) près de laquelle mon doigt devrait se trouver dans tout autre cas, permette qu'une plus grande longueur de corde entre en vibration; alors la corde MC, frisant contre la touche B, qui d'abord lui a fait produire la note, rendra un son aigre dans le commencement; mais cette aigreur cessera de suite dès que l'intonation sera fixée (comme il arrive avec la trompette) parceque la distance de la touche OB au chevalet, étant considérablement plus longue que BC, cette dernière ne peut empêcher entièrement les vibrations de la corde, qui continueront du point B.

Pour le hautbois, il serait impossible d'imiter un passage chantant, je n'ai jamais imaginé d'en hasarder d'autres que de petites reprises en tierce, en entremêlant des notes liées et détachées, par exemple:

ich nie die Quinte; ich spiele *E* auf der zweiten, *C* auf der dritten usw: und greife sie ein wenig entfernter vom Stege als der sechste Theil der ganzen Länge der Saite.

Die Trompete hat Sätze, die man selten einem andern Instrumente ertheilt: diese Sätze haben alle meist Intonirungen, wie sie das neunte Beispiel angiebt; so dafs ich durch kurze Sätze in der Weise des zehnten Beispiels, indem ich die Quinte in der Nähe des Steges stark anschlage um ihr eine Art von Nasenton zu entlocken und den Finger der linken Hand, welcher die Note spielen soll, mitten zwischen den Griff, welcher sie bestimmt und den vorhergehenden setze, einen schnarrenden Ton von sehr kurzer Dauer erhalte, welcher den grellen Klang dieses Instruments ziemlich gut nachahmt: um ihn aber zu erhalten, muss ich wohl Acht haben, die Saite bei jeder Note, die ich greife, gehörig gegen den Hals zu drücken, aber sobald dies geschieht, muss ich mit dem Druck etwas nachlassen, damit der Griff B (*fig*: 21) in dessen Nähe sich mein Finger in jedem andern Fall befinden müsste, eine grössere Länge der Saite in Schwingung gerathen lasse; alsdann wird die Saite MC, indem sie gegen den Griff B schnarrt, durch den sie vorher den Ton hervorgebracht hat, einen anfangs grellen Ton von sich geben; aber dieses Grelle wird sofort aufhören, sobald die Stimmung festgestellt ist (wie es bei der Trompete geschieht) denn, da der Abstand des Griffs OB vom Stege viel länger ist als BC, so kann Letzterer die Schwingungen der Saite nicht ganz verhindern, welche vom Punkte B fortfahren werden.

Es würde unmöglich seyn, dem Hautbois eine Gesangstelle nachzuahmen; ich habe niemals versucht mehr zu wagen, als kleine Sätze in der Terz mit gebundenen und abgestossenen Noten Z.B.



Comme le hautbois a un son tout-à-fait nasal, non seulement j'attaque la corde le plus près que possible du chevalet, mais je courbe mes doigts, et j'emploie le peu d'ongle que j'ai pour les attaquer: c'est le seul cas où j'ai cru pouvoir m'en servir sans inconvénient. Je n'ai entendu de ma vie un guitariste dont le jeu fût supportable s'il jouait avec les ongles; ils ne peuvent donner que très peu de nuances à la qualité de son; les pianos ne peuvent jamais être chantants, ni les

Da das Hautbois einen vollkommenen Nasenton hat, so greife ich die Note nicht nur so nahe als möglich am Stege, sondern krümme meine Finger und gebrauche das Wenige, was ich von Nagel habe, um sie anzuschlagen: dies ist der einzige Fall, in welchem ich mich ohne Übelstand seiner bedienen zu dürfen glaubte. Ich habe in meinem Leben keinen Guitarristen gehört, dessen Spiel erträglich war, wenn er sich der Nägel bediente; sie können die Beschaffenheit des Tons nicht genug schattiren, die Pianostellen können nicht singend ausfallen, noch die Fortestellen hinlänglich kräftig;

fortés assez nourris; leur jeu est au mien ce que le clavecin était au piano-forté: les pianos étaient toujours pincés; et dans les fortés on entendait plus le bruit des touches contre la table d'appui que le son des cordes. Il faut que le jeu de Mr. Aguado ait autant d'excellentes qualités qu'il en a pour lui faire pardonner l'emploi des ongles, et lui-même les aurait proscrits, s'il n'était parvenu à un tel degré d'agilité, et s'il ne se trouvait déjà hors de l'âge où l'on peut encore lutter contre le pli que les doigts ont pris par une longue habitude. Son maître jouait avec les ongles; il brillait dans un temps où l'on n'exigeait de la guitare que des passages d'agilité, où l'on ne visait qu'à étonner et éblouir: un guitariste alors était étranger à toute autre musique qu'à celle de la guitare; il ne voulait pas même en entendre d'autre; il appelait le *quatuor* musique d'église; et c'est d'un tel maître que Mr. Aguado a reçu tous les principes qui ont dirigé son mécanisme. Mais lui, il sentait la bonne musique, et dès qu'il commença à agir sans autre guide que son goût exquis et son raisonnement, il pencha autant qu'il le pouvait vers un genre qui était plus musical que celui des autres guitaristes. On lui rendit justice; il acquit une certaine célébrité dont sa modestie excessive lui fit faire très peu de cas. C'est à cette époque que je fis sa connaissance: à peine eut-il entendu quelques uns de mes morceaux qu'il les étudia; il me demanda même mon avis sur son jeu; mais trop jeune moi-même pour me permettre de blâmer ouvertement la manière d'enseigner d'un maître de la réputation du sien, je n'indiquai que très légèrement l'inconvénient des ongles; d'autant plus que ma musique alors était encore moins éloignée du doigté des guitaristes en général qu'elle ne l'est aujourd'hui, et qu'en se donnant un peu plus de peine il parvenait à jouer très distinctement toutes les notes; et si les ongles ne lui permettaient pas de leur donner la même expression que moi, il en donnait une à lui qui n'y gâtait rien. Ce n'est qu'après bien des années que nous nous sommes retrouvés, et qu'il m'a avoué que si c'était à recommencer, il jouerait sans ongles.

Pour les sons harmoniques, je ne crois pas, qu'ils puissent toujours imiter la flûte, parcequ'elle ne peut en rendre d'aussi bas que la guitare, et que pour imiter un instrument il faut que celui qui l'imite se mette à la même hauteur: aucun homme n'imitera bien la voix de femme s'il ne chante pas en fausset, parceque les deux voix naturelles se trouvent à l'octave l'une de l'autre.

On écrit la musique de guitare en clef de sol; mais, à moins d'être dépourvu de toute espèce de

ihr Spiel verhält sich zu dem meinigen, wie sich das Clavier zum Pianoforte verhielt: das Piano war immer klimpernd und beim Forte hörte man mehr das Geklapper der Tasten als den Klang der Saiten. Das Spiel des Hrn. Aguado muss so viel treffliche Eigenschaften haben als es wirklich hat, damit man ihm den Gebrauch der Nägel vergebe, und er selbst würde sie verbannt haben, wenn er nicht zu einem solchen Grad von Behendigkeit darin gelangt wäre, und wenn er nicht über das Alter hinaus gewesen wäre, wo man mit der Krümmung ringen kann, den die Finger durch lange Gewohnheit einmal genommen haben. Sein Lehrer spielte mit den Nägeln: er glänzte in einer Zeit, wo man von der Guitarre nichts verlangte als Stellen von grosser Behendigkeit u: nur erstaunen und verblenden wollte: ein Guitarrist jener Zeit war in jeder andern Musik als in der für Guitarre ganz fremd; er wollte nicht einmal andere hören; Quartette nannte er Kirchenmusik; und ein solcher Meister überlieferte Hn. Aguado alle Grundsätze, welche das Mechanische seines Spiels beherrschten. Er selbst aber fühlte die gute Musik und seit er ohne andern Lehrer als sein ausgesuchter Geschmack und sein Nachdenken zu verfahren begonnen hatte, neigte er mit allen Kräften gegen eine Gattung die musikalischer war, als die der andern Guitarristen. Man erkannte ihn an, er erwarb eine gewisse Berühmtheit, auf welchen ihn seine beispiellose Bescheidenheit wenig Gewicht legen lehrte. In diesem Zeitpunkt machte ich seine Bekanntschaft und kaum hatte er einige meiner Compositionen gehört, so übte er sie ein; er fragte mich sogar um meine Meinung über sein Spiel; da ich aber selbst noch zu jung war, um mir einen offenen Tadel gegen die Lehrart eines Meisters von seinem Rufe zu erlauben, so berührte ich nur leise den Übelstand des Nagelspiels; um so mehr als meine Compositionen damals von dem Fingersatz der meisten Guitarristen noch weniger abwichen als gegenwärtig und er mit etwas mehr Mühe es leicht dahin brachte, alle Noten sehr vernehmlich zu spielen; und wenn die Nägel ihm nicht erlaubten ihnen denselben Ausdruck zu geben wie ich, so gab er ihnen einen eigenen, der nichts verdarb. Erst nach gar vielen Jahren fanden wir uns wieder u: er gestand mir, wenn er jetzt zu beginnen hätte, würde er ohne die Nägel spielen.

Was die *harmonischen Klänge* betrifft, so glaube ich nicht, dafs sie immer die Flöte nachahmen können, weil diese nicht fähig ist so tiefe zu spielen als die Guitarre und um ein Instrument nachzuahmen, das nachahmende sich auf die gleiche Höhe stimmen muss: nie wird ein Mann die Stimme einer Frau gut nachahmen, wenn er nicht im Falset singet, weil diese beiden Stimmen von Natur zu einander in der Octave stehen.

Man schreibt die Guitarre Musik im G-Schlüssel, aber wer nicht ganz von Vernunft und richtigem Gehör verlassen ist, muss zugeben, dafs eine Saite von

raisonnement et de justesse d'oreille, personne ne disconvient qu'une corde de la même grosseur, également tendue, et de la moitié de la longueur d'une autre, se trouverait à une octave plus haut; et tout le monde est d'accord que le *mi*, chanterelle du violon, n'est pas celui de la chanterelle de la guitare, qui a la même tension, la même grosseur et une double longueur. Le véritable *mi* de la guitare est celui de la première ligne en clef de sol. Mais, une fois convenu qu'elle joue une octave plus bas, cela revient au même pour l'exécution. Il faut faire attention aux sons auxquels répondent les harmoniques; car si je veux imiter une flûte, je n'y parviendrai jamais en produisant le passage tel qu'il est indiqué dans l'exemple onzième, mais en le produisant à la hauteur de l'exemple douzième; non tel que la guitare rend ordinairement les notes, mais telles qu'elles sont sur le clavier général.

Les sons étouffés, je les emploie rarement; j'ai toujours trop regretté qu'il n'y ait pas un moyen de donner plus de son à l'instrument, pour m'occuper des moyens de lui en ôter; cependant comme ces sons, employés à propos, peuvent produire un bon effet, j'ai tâché de les distinguer des sons secs; ceux-ci n'ont détouffé que la continuation, au lieu que les premiers le sont dans l'acte d'attaquer la corde. Pour étouffer les sons je n'ai jamais employé la main droite; j'ai placé les doigts de la main gauche de manière à prendre la corde sur la touche qui détermine la note, en la pressant moins fort qu'à l'ordinaire, mais non pas assez légèrement pour qu'elle puisse rendre un son harmonique. Cette manière d'étouffer exige une grande justesse dans les distances, mais elle produit de véritables sons étouffés.

Pour les sons secs je n'emploie pas non plus la main droite; je ne fais que cesser de presser le manche avec la main gauche, sans abandonner la corde dès que la note a été attaquée; je n'impose pas même cette tâche à toute la main, le pouce seul remplit le but par un petit effort presque imperceptible.

Finalement, pour imiter la harpe (instrument plus analogue,) je construis l'accord d'une manière à embrasser une grande distance, comme dans l'exemple treizième, et j'attaque les cordes à la moitié de la distance entre la douzième touche et le chevalet, en prenant un grand soin d'avoir les doigts qui les attaquent un peu enfoncés en dessous, pour que le frottement de la courbe DE (*fig*: 18) soit plus rapide et me rende plus de son; bien entendu que le passage sera dans le genre de la musique de harpe, tel que celui de l'exemple quatorzième.

Toutes ces différences de qualité de sons produisent

gleicher Dicke und gleicher Spannung, jedoch nur halb so lang als eine andere, eine Oktave höher stehen muss; und alle Welt ist einig, dass *E*, die Quinte der Violine, nicht die der Guitarre ist, welche die gleiche Spannung, gleiche Dicke und eine doppelte Länge hat. Das wahre *E* der Guitarre ist das der ersten Linie im *G*-Schlüssel. Doch da man einmal weiss, dass sie eine Oktave tiefer spielt, so läuft dies für die Ausführung auf Eins hinaus. Man muss auf die Töne achten, welchen die Harmoniestimmen entsprechen, denn wenn ich eine Flöte nachahmen will, so kann ich das nie erreichen, wenn ich die Stelle so ausführe, wie es das 11te Beispiel angiebt, sondern sie muss auf der Höhe des 12ten Beispiels gespielt werden; nicht wie die Guitarre gewöhnlich die Noten wiedergiebt, sondern wie sie auf der allgemeinen Klaviatur liegen.

Die gedämpften Töne wende ich selten an; ich bedauerte immer zu sehr, dafs es kein Mittel gebe, dem Instrument mehr Klang zu verleihen, um mich mit den Mitteln zu beschäftigen, ihn zu verringern; da indessen diese Töne, wenn sie am rechten Orte angebracht werden, eine gute Wirkung hervorbringen, so suchte ich sie von den scharfen Tönen zu unterscheiden; bei diesen ist nur der Nachklang gedämpft; jene werden es schon durch die Art des Anschlagens der Saite; denn die Töne zu dämpfen habe ich nie die rechte Hand angewandt; ich setste den Finger der linken, als wollte ich die Saite greifen, auf den Griff, welcher die Note bestimmt, und drückte sie weniger stark als gewöhnlich, jedoch auch nicht leicht genug, um ihr einen harmonischen Klang zu entlocken. Diese Art zu dämpfen erfordert eine grosse Genauigkeit in den Entfernungen, bringt aber wahrhaft gedämpfte Töne hervor.

Für die scharfen Töne gebrauche ich eben so wenig die rechte Hand; ich höre nur auf, den Hals mit der linken Hand zu drücken, ohne die Saite loszulassen, wenn sie einmal angeschlagen ist, ich lege diese Verrichtung nicht einmal der ganzen Hand auf: der Daumen allein genügt diesem Zweck durch eine geringe fast unmerkliche Anstrengung.

Um endlich die Harfe nachzuahmen, ein der Guitarre verwandteres Instrument, richte ich den Accord so ein, dafs er einen grössern Raum einnimmt, wie in dem dreizehnten Beispiel und schlage die Saiten mitten zwischen dem zwölften Griffe und dem Stege an, indem ich wohl Acht habe die Finger, welche sie anschlagen, etwas tiefer herabzusenken, damit die Reibung des Bogens DE (*fig*: 18) schneller vor sich gehe und mehr Ton hervorbringe; vorausgesetzt freilich, dafs die Stelle in der Art der Harfenmusik geschrieben sei, wie die des 14ten Beispiels.

Alle diese Unterschiede in der Beschaffenheit des Klanges bringen eine gute Wirkung hervor, wenn sie nicht

un bon effet, n'étant pas trop prodiguées; et lorsqu'il s'agit d'apprendre, je serais d'avis de ne point s'en occuper du tout avant d'avoir acquis une grande assurance sur la qualité ordinaire, autant par la raison qu'elles ont toujours été pour moi des exceptions aux règles fondamentales que j'ai établies pour ma main droite (et que ce n'est que l'affermissement des règles qui pouvait m'empêcher d'être dérouté dans les exceptions,) que parceque ces exceptions mêmes ne produiraient pas l'effet désiré sans le secours des règles.

J'aurais dû peut-être ne parler de l'imitation des instruments qu'à la fin de cet ouvrage; mais comme elle tient en grande partie à la qualité du son, il m'a semblé que je devais insérer dans cet article tout ce qui y est relatif. Si je n'ai point parlé des sons harmoniques, c'est parceque j'ai cru devoir en faire un article à part, attendu que j'ai bien plus à dire à cet égard qu'à celui des autres: d'ailleurs le doigté de la main gauche, et l'ordre par lequel les intonations sont produites étant tout-à-fait différents, je ne l'ai exercé qu'après avoir acquis l'habitude du principal; et, je le répète encore, je n'entends nullement dire ce qu'il faut faire, mais ce que j'ai fait, et par quelles raisons.

zu sehr verschwendet werden; und wenn vom Lernen die Rede ist, so rathe ich, sich durchaus nicht eher damit zu befassen, bis man in dem gewöhnlichen Spiel eine grosse Sicherheit erlangt hat und zwar eben so sehr darum, weil sie für mich immer nur Ausnahmen von den Grundregeln waren, die ich für das Spiel der rechten Hand festgesetzt (und nur die Befestigung in der Regel mich davor schützen konnte, durch die Ausnahmen vom Ziel verschlagen zu werden), als weil diese Ausnahmen selbst ohne den Beistand der Regeln den gewünschten Erfolg nicht hervorbringen.

Ich hätte vielleicht von der Nachahmung der Instrumente erst am Ende dieses Werks sprechen sollen; da sie aber gröstentheils von der Beschaffenheit des Klanges abhängt, so glaubte ich Alles, was sich darauf bezieht, diesem Abschnitte einschieben zu müssen. Wenn ich von den harmonischen Klängen nicht gesprochen habe, so geschah es darum, weil ich ihnen einen eigenen Abschnitt widmen zu müssen glaubte, indem ich über diesen Gegenstand viel mehr zu sagen habe, als über die andern: da übrigens die Fingersetzung der linken Hand und die Weise, die Intonirungen hervorzubringen, ganz verschieden sind, so habe ich diese nicht eher eingeübt, als bis ich die Gewohnheit des Hauptsächlichsten erworben hatte; und ich wiederhohle nochmals, mein Vorsatz ist, nie zu sagen, was man thun müsse, sondern was ich gethan habe und aus welchen Gründen.

DEUXIÈME PARTIE.

CONNAISSANCE DU MANCHE.

Je suppose le lecteur musicien, sans quoi il pourrait trouver beaucoup de choses inintelligibles dans l'exposé que je dois faire. Je fais une grande différence entre un musicien et un notiste: le premier est celui qui, considérant la musique comme science des sons, ne voit les figures que comme signes de convention qui les représentent et qui transmettent par les yeux le résultat à la pensée, comme les lettres lui transmettent les paroles et celles-ci les idées. Le second est celui qui la considère comme la science des figures, qui attache une grande importance à leurs noms, dont la véritable acception lui est inconnue, et qui attend pour s'en rendre compte l'époque à laquelle il apprendra l'harmonie; ne les voyant, en attendant, que comme autant d'ordres pour toucher telle ou telle autre touche du Clavier, pour presser telle corde avec tel doigt à tel endroit, sur le Violon, la Basse, la Guitare, etc.; ou pour ouvrir ou fermer telle clef, ou tant de trous à la Clarinette, Flûte, etc; et que c'est l'instrument qui par l'oreille transmet à la tête le résultat de toutes les combinaisons de figures. Ces notistes parviennent, à force d'habitude, à faire une acquisition qui est à la musique ce que les tours d'un danseur de corde sont à la danse, celle de deviner, en entendant un son isolé, comment il s'appelle et à quelle touche du piano il correspond; mais tout en le devinant, il arrive très souvent qu'il chante faux, comme il pourrait arriver au danseur de corde, qu'avec tout son équilibre il ne fût pas capable de faire sur le plancher une pirouette à trois tours filée sur la pointe, ni deux tours en l'air. Je n'entreprendrai nullement de donner un traité de musique: ce que je pourrais en dire, dans un ouvrage où je dois viser principalement à un autre but, ne serait pas assez pour former un musicien. D'ailleurs, ne faisant qu'un exposé des réflexions que j'ai faites pour me guider, comme j'étais musicien avant de les faire, et que ce fut la musique qui me servit de base pour toutes celles que je vais publier, je dois supposer le lecteur dans le même cas où je me trouvais.

Les touches sont des sillets qui, en raccourcissant la corde d'un dix-septième de sa longueur, font monter le son d'un demi-ton. Or, en sachant comment la guitare est accordée, la connaissance des intervalles de la gamme diatonique doit m'indiquer l'endroit où je dois presser la corde pour trouver les sons intermédiaires entre ceux des cordes à vide. Exemple quinzième (*Pl.* VIII bis).

La clef n'étant accompagnée d'aucun signe qui ôte le caractère de quinte (1) à la note à qui elle donne ce nom, je la considère sous ce rapport, et je vois que la sixième corde *mi* est la troisième intonation de la gamme du ton où je suis. De cette intonation à la 4e il y a un demi-ton;

(1) Signification du mot *sol*, en vrai langage musical.

ZWEITER THEIL.

KENNTNISS DES GRIFFBRETS.

Ich setze einen musikalischen Leser voraus, denn ein anderer möchte in der folgenden Darstellung vieles unverständlich finden. Ich mache einen grossen Unterschied zwischen einem *Musiker* und einem *Notenspieler*: der erste betrachtet die Musik als die Wissenschaft der Töne und die Noten nur als herkömmliche Zeichen, welche jene darstellen und ihr Ergebniss dem Gedanken überliefern, wie ihm die Buchstaben Worte, und Worte Ideen überliefern. Der andere betrachtet sie als Wissenschaft der Noten, deren Namen er grosse Wichtigkeit beilegt, weil ihre eigentliche Bedeutung ihm unbekannt ist; denn er erwartet, um sich davon Rechenschaft abzulegen, den Zeitpunkt, wo er die Harmonielehre kennen lernen wird, und sieht sie unterdess nur als eben so viel Befehle an, diese oder jene Taste des Klaviers anzuschlagen, diese oder jene Saite mit einem bestimmten Finger an einem gewissen Ort auf der Violine, dem Bass, der Guitarre u.s.w. zu drücken, diese oder jene Klappe, oder dieses oder jenes Loch der Clarinette oder Flöte zu öffnen oder zu schliessen u.s.w. und das Instrument erst überliefert durch die Ohren seinem Kopf das Ergebniss aller dieser Notenverbindungen. Diese Notenspieler gelangen durch Gewohnheit zu einer Fertigkeit, die für die Musik ist, was die Kunststücke eines Seiltänzers für den Tanz sind; sie errathen nemlich, wenn sie einen einzelnen Ton hören, wie er heisst, und welcher Taste des Klaviers er entspricht, aber im besten Rathen geschieht es ihnen nicht selten, dafs sie falsch greifen, wie es einem Seiltänzer geschehen könnte, dafs er mit all seiner Balanzirkunst keine ordentliche Pirouette oder einen andern Tänzersprung auf ebenem Boden auszuführen vermöchte. Ich will es keineswegs unternehmen, die Wissenschaft der Musik abzuhandeln: was ich in diesem Werk, wo ich ein anderes Ziel im Auge haben muss, davon sagen könnte, würde nicht hinreichen einen Musiker zu bilden. Überdies stelle ich nur die Beobachtungen dar, die ich zu meiner eigenen Bildung gemacht habe, und da ich Musiker war, ehe ich sie machte, und die Musik mir zur Basis aller derjenigen diente, die ich hier mitzutheilen gedenke, so muss ich voraussetzen, dafs der Leser sich in demselben Falle befinde, wie ich damals.

Die Griffe sind Kämme, welche, indem sie die Saite um den 17ten Theil ihrer Länge verkürzen, den Ton um einen halben Ton erhöhen. Wenn ich also weiss, wie die Guitarre gestimmt ist, so muss die Kenntniss der Intervalle der diatonischen Tonleiter mir den Ort bezeichnen, wo ich die Saite drücken muss, um die Zwischentöne zwischen den Tönen der leeren Saiten zu finden. (15tes Beisp.) (Taf. VIII bis).

Wenn der Schlüssel von keinem Zeichen begleitet ist, welches den Charakter der Quinte (1) derjenigen Note benimt, welcher er (der Schlüssel) diesen Namen giebt, so betrachte ich ihn (den Schlüssel) in dieser Rücksicht und finde, dafs die sechste Saite (*Mi*) E die dritte Anstimmung der Ton-

(1) Benennung, womit das *G* in der Sprache der Musik benennt ist.

or, en pressant la corde à la 1.re touche, elle produira le *fa;* de la 4.e à la 5.e il y a un ton: chaque touche n'étant que d'un demi-ton, je dois raccourcir la longueur de la corde de deux touches pour un ton entier; je dois donc presser la corde à la 3.e touche pour qu'elle le produise, et les intervalles diatoniques entre *mi* et *la* étant remplis, je suivrai le même raisonnement, en ayant pour base la disposition de la gamme diatonique, qui me fera trouver les touches dans tous les tons sans être obligé d'embarrasser ma mémoire de tous les bémols et dièses de la clef. Voyez-en l'application dans l'exemple seizième (*Pl.* VIII bis).

Par le tableau précédent on voit qu'une fois la première note déterminée, je n'ai qu'à observer les proportions des intervalles, et comme les bémols et les dièses dont la clef est accompagnée n'ont d'autre but que de conserver la même proportion dans tous les tons, il se trouve que par une seule opération j'obtiens un résultat pour lequel il m'en faudrait douze différentes, si, au lieu de penser à ce que je fais (c'est-à-dire à la gamme) je pensais aux noms et aux modifications des notes qui la composent.

La véritable connaissance de la gamme est la clef de tout ce qu'il y a à savoir en fait de musique; mais il faut bien observer que la savoir et la connaître sont deux choses différentes: cette connaissance est indispensable pour l'harmonie; mais, quoique cette science me fournisse de grandes ressources pour me former des règles, je veux éviter tout ce qui ne pourrait être compris que par des harmonistes, et je me bornerai à écrire ce qui n'exigera pas plus de connaissance, à l'égard de la gamme, que celle de la proportion des intervalles. Voici leur disposition dans l'exemple dix-septième (*Pl.* IX).

Elle me présente la gamme divisée en deux moitiés, de quatre intonations chacune, dont l'ordre des intervalles est le même dans l'une que dans l'autre; ces deux parties sont séparées d'un ton, et leurs derniers intervalles sont d'un demi-ton. La 8.e intonation me sert de 1.re en montant, comme la 1.re me sert de 8.e en descendant; et je trouve partout les mêmes proportions. C'est de là que je déduis où je dois trouver mes notes, et les règles pour les doigter. Par exemple, je veux parcourir toute l'étendue de l'instrument: ayant quatre doigts devant le manche, et mon petit doigt étant plus court à l'égard de son voisin qu'aucun des autres, je ne puis pas l'employer pour continuer la ligne AB (*fig:* 22) n'étant point parallèle aux cordes; mais pouvant m'en servir pour continuer les lignes CD, EF, je le considère comme un moyen très utile pour me conserver en position, puisqu'il peut faire, sans que la main soit déplacée, toutes les notes que le troisième devrait faire en la déplaçant. Je ne compte donc que sur trois doigts pour parcourir une ligne droite sans que la main change de position, 1.er, 2.e et 3.e, ou 1.er, 2.e, et 4.e; ces

leiter von demjenigen Tone ist, woran ich stehe. Von dieser Anstimmung bis zur 4.ten ist nur ein halber Ton, drücke ich also die Saite auf den ersten Griff, so bringt sie das *F* hervor; von der 4.ten Anstimmung zur 5.ten ist ein Ton; da nun jeder Griff nur ein halber Ton ist, so muss ich für einen ganzen Ton die Länge der Saite um zwei Griffe verkürzen; ich muss also die Saite auf den dritten Griff niederdrücken, damit sie ihn hervorbringe, und wenn nun die diatonischen Intervalle zwischen *E* und *A* ausgefüllt sind, so folge ich demselben Vernunftschlusse, indem ich die Einrichtung der diatonischen Tonleiter zur Basis nehme und bin dadurch im Stande, die Griffe in allen Tonarten zu finden, ohne mein Gedächtniss mit allen B(♭) und Kreuzen(♯) des Schlüssels verwirren zu müssen. Die Anwendung hiervon siehe im 16.ten Beispiel. (Taf. VIII bis).

Diese Tabelle lehrt, dafs wenn die erste Note einmal bestimmt ist, ich nur die Verhältnisse der Intervalle zu berücksichtigen habe und dafs wie die B(♭) und Kreuze, (♯) welche den Schlüssel begleiten, keinen andern Zweck haben, als das gleiche Verhältniss durch alle Töne beizubehalten, eine einzige Verrichtung mir ein Ergebniss gewährt, für welches ich zwölf andere bedürfte, wenn ich anstatt an das zu denken, was ich thue, d:h: an die Tonleiter, an die Namen und Veränderungen der Noten dächte, woraus sie besteht.

Die wahre Erkenntniss der Tonleiter ist der Schlüssel der ganzen Musikwissenschaft, aber man darf nicht vergessen, dafs sie kennen und erkennen verschiedene Dinge sind: diese Erkenntniss ist für die Harmonielehre unentbehrlich, aber obwohl diese Wissenschaft mir grosse Hülfsquellen zur Begründung meiner Regeln gewährt, so will ich doch Alles vermeiden, was nur Harmonisten verstehen könnten und mich auf das beschränken, was keine andere Vorkenntniss in Rücksicht auf die Tonleiter erfordert, als die der Verhältnisse der Intervalle. Hier ihre Einrichtung in dem siebzehnten Beispiel. (Taf. IX).

Sie stellt die Tonleiter dar, eingetheilt in zwei Hälften, jede von vier Intonationen; die Ortnung der Intervalle ist dieselbe in der einen, wie in der andern; diese beiden Theile sind durch einen Ton getrennt, und ihre letzten Intervalle haben nur einen halben Ton. Die achte Intonation dient beim Aufsteigen zur ersten, wie die erste zur achten beim Niedersteigen; ich finde überall dieselben Verhältnisse. Hieraus leite ich meine Regeln zur Auffindung der Noten u: zur Fingersetzung ab. Will ich zum Beispiel die ganze Ausdehnung des Instruments durchlaufen, so kann ich, da ich vier Finger vor dem Griffbret habe und mein fünfter Finger, mit seinem Nachbar verglichen, kürzer ist, als einer der andern, ihn nicht gebrauchen, um die Linie AB (*fig:* 22) fortzusetzen; da er aber dienen kann, die Linie CD, EF, fortzusetzen, so betrachte ich ihn als ein brauchbares Mittel, in der Lage zu bleiben, weil er ohne die Hand zu verrücken, alle die Noten hervorbringen kann, die der dritte hervorbringen müsste, indem er sie aus der Lage brächte. Ich rechne also nur auf drei Finger, um eine gerade Linie ohne Verrückung der Hand zu durchlaufen, den 1.ten 2.ten und 3.ten oder den 1.ten 2.ten und 4.ten; diese drei Finger

trois doigts ne renferment que deux intervalles d'un demi-ton; et en y ajoutant celui de la corde à vide à la première touche, j'ai trois intervalles d'un demi-ton. D'après cela, j'établis pour règle générale d'employer toujours le doigt immédiat pour un demi-ton et jamais pour un ton, et de faire suivre aux doigts l'ordre indiqué par les touches. Exemple dix-huitième (*Pl*: IX).

On voit par cet exemple que je n'avance que d'un doigt lorsque la corde monte d'un demi-ton, et que j'avance de deux lorsqu'elle monte d'un ton. On voit aussi que lorsque la corde doit faire plus de trois notes, ma main change de position, et qu'à chaque changement il se trouve que mes quatre doigts embrassant trois intervalles d'un demi-ton, j'en fais l'emploi selon que la disposition de la gamme l'exige.

enthalten nur zwei Intervalle von einem halben Ton, und rechne ich den der leeren Saite des ersten Griffs hinzu, so habe ich drei Intervalle von einem halben Ton. Hiernach setze ich als allgemeine Regel fest, den nächsten Finger immer für einen halben Ton zu verwenden, nie für einen Ton, und die Finger die Ordnung befolgen zu lassen, welche die Griffe angeben. Achtzehntes Beispiel (Taf: IX).

Man ersieht aus diesem Beispiel, daſs ich nur um einen Finger fortschreite, wenn die Saite um einen halben Ton steigt, um zwei Finger, wenn sie um einen ganzen Ton steigt. Man sieht auch, daſs, wenn die Saite mehr als drei Noten macht, meine Hand ihre Lage verändert und ich bei jeder Veränderung meine vier Finger, welche drei Intervalle von einem halben Ton umfassen, gebrauche, jenachdem es die Einrichtung der Tonleiter erheischt.

DOIGTÉ SUR LA LONGUEUR DE LA CORDE.

Comme un même son peut être produit par une corde plus basse que celle que j'ai indiquée dans l'exemple précédent, je crois très utile, pour se perfectionner dans la connaissance du manche, de s'habituer à les parcourir toutes dans leur longueur, en considérant la corde à vide sous différents rapports: c'est-à-dire comme tonique, ou première intonation de la gamme, comme 2^e^, 3^e^, etc., en faisant les exercices suivants. Exemple dix-neuvième.

Le doigté indiqué dans ces exercices n'est pas le seul que j'emploie; mais n'importe de quelle autre manière je doigte, une fois la main en position, l'ordre des doigts suit toujours celui des touches, à moins d'être obligé de faire sur une même corde trois notes qui renferment deux intervalles d'un ton; dans ce cas je les doigte 1, 2, 4, pour faire l'écart de 1 à 2 plutôt que de 3 à 4.

En jouant ces exercices avec facilité mais sans vitesse, on fait acquisition, non seulement de la connaissance du manche, mais on en fait une autre bien précieuse, à laquelle la manière moderne de solfier ne vise nullement: elle en laisse le soin à l'harmonie, qui me paraît être aujourd'hui le seul maître à *solfier* qui existe, c'est-à-dire à solfier comme je l'entends; à considérer une intonation comme telle ou telle autre de celles qui forment la gamme, et non pas comme un son isolé dont je n'ai aucune idée qui m'indique quelque rapport musical autrement que par l'oreille.

FINGERSATZ AUF DER LÄNGE DER SAITE.

Da derselbe Ton auch auf einer tiefern Saite hervorgebracht werden kann, als Jene, welche ich im vorigen Beispiel angab, so halte ich es, um sich in der Kenntniss des Griffbrets zu vervollkommnen, für sehr nützlich, wenn man sich gewöhnt, sie alle in ihrer Länge zu durchlaufen, indem man die leeren Saiten aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet d.h. als Grundton (oder erste Anstimmung der Tonleiter,) und als die zweite, oder dritte, etc. wenn ich die folgenden Uebungen spiele. 19^tes^ Beispiel.

Der in diesen Übungsstücken angegebene Fingersatz ist nicht der einzige, welchen ich anwende, aber wie ich auch die Finger setze, immer folgt, wenn die Hand einmal in ihrer Lage ist, die Ordnung der Finger der Ordnung der Griffe, wenn ich nicht genöthigt bin, auf derselben Saite drei Noten zu greifen, welche zwei Intervalle von einem Ton umfassen; in diesem Fall ist mein Fingersatz: 1, 2, 4, um lieber von 1 zu 2 als von 3 zu 4 zu springen.

Spielt man diese Beispiele mit Leichtigkeit, jedoch nicht allzurasch, so erwirbt man nicht nur die Kenntniss des Griffbrets, sondern noch einen andern viel wichtigern Vortheil, welchen die neuere Art zu solmisiren durchaus nicht erzielt: sie überlässt dies der Harmonie, welche mir heut zu Tage die einzige Lehrerin im Solmisiren zu seyn scheint, die man hat, d.h. zu solmisiren, wie ich es mir denke, nemlich eine Anstimmung als diese oder jene unter denen, welche die Tonleiter bilden, zu betrachten, nicht als einen vereinzelten Ton, von welchem ich keine Vorstellung habe, der mir irgend eine musikalische Beziehung anders als durch die Ohren zuführte.

EMPLOI DES DOIGTS DE LA MAIN DROITE.

J'ai déjà exposé dans la première partie les raisons que j'ai eues pour établir comme règle générale de n'employer ordinairement que trois doigts; d'après cela, je tiens toujours la main à une hauteur qui tienne le pouce à même de parcourir quatre cordes, et les autres deux doigts vis-à-vis des deux autres, de sorte que, sans que la main change de place, je puisse trouver les cordes qui doivent produire l'exemple vingtieme (*Pl.* XI) qui n'est que l'expression détaillée d'un accord.

Ce doigté non seulement a pour but d'économiser autant que possible le nombre de doigts, mais celui de faire que mon opération soit l'expression de l'accent musical, qui n'est autre chose que le commencement de chacune des parties aliquotes de la mesure. L'exercice exemple vingt-unième, comme musique, ne diffère en rien du précédent; mais si on s'en rapportait à mon opinion, je recommanderais très expressément de ne s'en occuper qu'après avoir acquis une grande assurance dans l'autre, parceque les deux doigts ayant déjà pris l'habitude de répondre toujours d'une manière uniforme aux accents du pouce, éprouveraient plus de difficulté à choisir le moment où chacun doit lui répondre: mais une fois cette habitude acquise, les autres exercices ne peuvent plus paraître difficiles.

Je parlerai de l'emploi du quatrième doigt lorsque j'aurai développé toutes les ressources que j'ai trouvées avec les trois.

GEBRAUCH DER FINGER DER RECHTEN HAND.

Schon im ersten Theil habe ich die Gründe für meine allgemeine Regel dargelegt, gewöhnlich nur drei Finger zu gebrauchen; hiernach halte ich die Hand so hoch, dafs der Daumen vier Saiten durchlaufen kann, und die zwei Finger den beiden andern gegenüber, so dafs ich, ohne die Hand zu verrücken, die Saiten finden kann, welche das zwanzigste Beispiel (Taf: XI) ausführen sollen, das nur der umständliche Ausdruck eines Akkords ist.

Dieser Fingersatz hat nicht allein zum Zweck, die Zahl der Finger so viel als möglich zu sparen, sondern auch, mein Verfahren zum Ausdruck des musikalischen Accents zu machen, welcher nichts anders ist, als der Anfang eines jeden der aliquoten Theile des Tactes. Das ein- und zwanzigste Beispiel ist musikalisch von dem vorhergehenden in Nichts verschieden, wenn aber meine Meinung etwas gelten sollte, so würde ich ausdrücklich empfehlen, sich nicht eher damit zu befassen, bis man in dem andern eine grosse Fertigkeit erworben hat, denn den beiden Fingern, wenn sie einmal gewöhnt sind, den Bewegungen des Daumens auf gleichförmige Weise zu entsprechen, würde es schwerer fallen den Moment zu wählen, wo ein jeder von ihnen ihm entsprechen soll; ist aber diese Fertigkeit einmal erworben, so können die andern Übungsstücke nicht mehr schwierig erscheinen.

Von dem Gebrauch des vierten Fingers wird die Rede seyn, wenn ich alle Hülfsmittel entwickelt habe, welche ich in den drei andern gefunden.

DOIGTÉ DES DEUX MAINS.

Ayant pour but, dans le doigté de la main gauche, non seulement la distribution des doigts, mais de tenir la main dans une position qui lui facilite le moyen de faire des accords, c'est à eux que je vise principalement.

Je me propose la marche d'harmonie exemple vingt-deuxième, et en disposant la main en conséquence, je me trouve à même de jouer les exercices exemple vingt-deuxième.

A l'égard de la main droite, il y aurait un grand nombre de combinaisons différentes à faire, mais je les ai supprimées très expressément: premièrement, parceque je ne présente ici que les moyens qui conduisent à jouer comme moi; et que des combinaisons comme celles

FINGERSATZ BEIDER HÄNDE.

Da ich bei dem Fingersatz der linken Hand nicht nur die Vertheilung der Finger, sondern eine Haltung der Hand bezwecke, welche ihr die Bildung der Accorde erleichtert, so ziele ich hauptsächlich auf diese.

Ich denke mir den Gang der Harmonie wie im 22ten Beispiel und wenn ich dem gemäss meine Hand richte, so bin ich im Stande die Übungsstücke des zwei und zwanzigsten Beispiels zu spielen.

Für die rechte Hand würde es eine grosse Zahl verschiedener Verbindungen auszuführen geben, aber ich unterlasse sie vorsätzlich, erstens, weil ich hier nur die Wege bezeichne, so spielen zu lernen wie ich, und Verbindungen, wie die des 23ten Beispiels, eher davon

de l'exemple vingt-troisième en éloignent au lieu d'en approcher. La raison en est, que non seulement il m'aurait fallu employer le quatrième doigt, mais très souvent il aurait été obligé (lui étant le plus faible,) de marquer les parties accentuées. En second lieu, parceque je ne considère la multiplicité de notes, dans la tenue d'un accord, que comme un moyen de suppléer à la durée des intonations dont il est composé, ou de représenter un passage d'orchestre dont chaque partie aurait ses intonations divisées en petites fractions, comme dans l'exemple vingt-quatrième (*Pl.* XII).

Je me sers aussi de ce moyen pour représenter des passages où la partie chantante marcherait par des figures dont chacune marquerait tout au plus un temps de la mesure, la basse l'accompagnerait avec des notes de la même valeur ou de moindre, et la partie intermédiaire marquerait des fractions de chaque temps de la mesure par des intonations qui complètent l'harmonie. Dans l'exemple vingt-cinquième il n'y a aucune note essentielle qui ne soit rendue par la guitare.

En général, tout ce que l'on appelle batterie, si elle ne représente quelque autre chose qu'elle-même, m'a toujours produit l'effet d'un roulement continuel dont la monotonie est insupportable. Quand même la batterie serait exécutée avec une véritable expression musicale qui lui ferait représenter l'exemple vingt-sixième, elle ne parviendrait à m'offrir qu'une chose qui ne dit rien par elle-même, un accompagnement; ce n'est qu'en y ajoutant le chant marqué au-dessus du premier Violon, que cette batterie peut produire un bon effet; mais encore il faut que celui qui la joue oublie lui-même, pour ainsi dire, qu'il en joue une, et qu'il n'ait dans l'idée que l'objet dont il veut me faire le portrait (la partition), sans quoi il est impossible que la ressemblance s'y trouve, toute son attention ayant été fixée à la position de sa main et au nombre des coups de pinceau. Je dis qu'il faut qu'il pense à la partition comme un peintre pense à l'objet qu'il veut représenter, en supposant qu'il sait entendre comme le peintre doit savoir voir; autrement il pourrait peindre une figure très correcte et en même temps faire un très mauvais portrait. " Vous voulez donc, me dira quelqu'un, que pour " apprendre à pincer la Guitare, j'apprenne d'avance à composer pour l'orchestre?" Je ne veux rien du tout. Je dis comment j'ai raisonné pour me conduire par moi-même, et mon jeu est le résultat de mon raisonnement: je n'avais encore écrit aucun ouvrage à grand orchestre à l'âge où je fis toutes ces réflexions, mais je remarquais que les mouvements que la Guitare peut rendre par la batterie n'étaient jamais des mouvements du premier Violon, mais presque toujours du second; que le célèbre Dussek avait la texture de

entfernen würden, als dahin führen. Denn ich würde nicht nur den 4ten Finger haben gebrauchen müssen, sondern er würde oft sogar genöthigt gewesen seyn, er, der doch der schwächste ist, die hervorgehobenen Stellen zu betonen. Zweitens, weil ich die Vielheit der Noten in einem aushallenden Accord nur als ein Mittel betrachte, die Dauer der Töne, woraus er besteht, zu verlängern, oder die verschiedenen Stimmen einer Orchesterstelle zu vertreten, von denen jede ihre eigenen in kleine Brüche zerfallende Anstimmungen haben würde, wie im 24ten Beispiel (Taf. XII).

Ich bediene mich dieses Mittels auch um Passagen darzustellen, bei welchen die Singstimme auf Noten hinläuft, deren jede wenigstens einen Takttheil bezeichnet, während sie der Bass mit Noten gleichen oder mindern Werths begleitet; und die Mittelstimme die Brüche jedes Takttheils durch kleine Noten angiebt, welche die Harmonie zu vervollständigen dienen. In dem 25ten Beispiel findet sich nicht eine wesentliche Note, welche die Guitarre nicht wiedergäbe.

Überhaupt hat Alles, was man Trommelschlag nennt, wenn es nicht etwas Anderes, als sich selbst darstellt, mir immer nur den Eindruck eines ununterbrochenen Gerolles hervorgebracht, dessen Eintönigkeit unerträglich ist. Selbst wenn der Trommelschlag mit wahrhaftem musikalischem Ausdruck hervorgebracht wird, so dafs er das 26te Beispiel darstellte, so bietet er mir doch nur etwas für sich selbst Nichtssagendes, eine Begleitung; nur wenn man den Gesang über der ersten Violinstimme hinzufügt, kann dieser Tromelschlag eine gute Wirkung hervorbringen, aber auch dann muss der Spieler, so zu sagen, selbst vergessen, dafs er einen spielt, und nichts in Gedanken haben, als den Gegenstand, dessen Bild er mir mittheilen will (die Partitur), denn sonst ist es unmöglich, dafs es gleiche, wenn seine Aufmerksamkeit nur auf seine Hände und die Zahl der Pinselstriche gerichtet ist. Ich sage, er solle an die Partitur, wie der Maler an den Gegenstand denken, den er darstellen will, indem ich voraussetze, dafs er zu hören versteht, wie der Maler zu sehen wissen muss, denn sonst könnte er eine sehr richtige Zeichnung, aber doch zugleich ein sehr schlechtes Bild hervorbringen. " Sie verlangen also" möchte mir Einer entgegnen, „dafs ich um Guitarre zu spielen," erst die Orchestercomposition lernen soll?" Ich verlange gar nichts. Ich erzähle nur, wie ich geschlossen habe um mich selbst zu leiten und mein Spiel ist das Ergebniss meiner Schlüsse: ich hatte noch kein Werk für das ganze Orchester geschrieben, als ich diese Betrachtungen anstellte, aber ich bemerkte, dafs die Bewegungen, welche die Guitarre durch den Tromelschlag nachahmen kann, niemals die der ersten Violine waren, sondern meistens der zweiten; dafs der berühmte Düssek das

l'orchestre en vue lorsqu'il écrivait pour le piano le passage exemple vingt-septième (*Pl.* XIII).

Et enfin, que très souvent l'orchestre même ne faisait pas dans les mouvements du second Violon autant de notes que j'en entendais aux batteries des Guitaristes. Je les proscrivis jusqu'à un certain point: ai-je eu tort ou raison? je n'en sais rien, mais je l'ai fait: et le lecteur peut juger mieux que moi, par mes dernières compositions, si cette proscription m'a été favorable ou nuisible. Si ce qu'il y trouvera ne vaut pas ce qu'il peut y manquer, certainement j'ai eu tort. Cependant, comme cet ouvrage est décoré du titre de Méthode, titre qui engage l'auteur à donner son opinion sur tout ce que l'instrument peut rendre, quand même il ne l'exécuterait pas lui-même, je promets au lecteur de lui donner des avis là-dessus qui le dirigeront vers le but qu'il pourrait désirer.

C'est en étant familiarisé avec les exercices précédents que je crois convenable de commencer à exercer la gamme dans l'étendue d'une position. Par exemple, dans celle en *ut*, exemple vingt-huitième; en fixant le troisième doigt sur la basse, les premier, second et quatrième feront très naturellement la gamme jusqu'à *sol*, sans déranger la main. Exemple vingt-huitième.

Quant à la main droite, je n'ai jamais visé à faire des gammes détachées, ni avec une grande vitesse, parceque j'ai cru que la guitare ne pourrait jamais me rendre d'une manière satisfaisante les traits de Violon, tandis qu'en profitant de la facilité qu'elle présente pour lier les sons, je pourrais imiter un peu mieux les traits de chant. Par cette raison je n'attaque que la note qui commence chacun des groupes dont le trait est composé. Dans le passage exemple vingt-neuvième, j'attaque la première des notes liées; et comme je tiens les doigts de la main gauche dans une position telle que les phalanges extrêmes des doigts puissent tomber perpendiculairement, leur pression subite fait que, outre l'état de vibration dans lequel la corde se trouve, le choc avec la touche dont le doigt la fait approcher avec violence, augmente encore cette vibration, qui continue d'après la nouvelle distance et produit l'intonation dont j'ai besoin. J'avouerai que je n'aurais pas été fâché d'avoir exercé le doigté qui produit les notes détachées, à l'époque où je raisonnais mes principes; le motif qui m'en empêcha fut, qu'étant obligé de promener la main toute entière sur la largeur du plan des cordes, j'aurais établi un système de déplacement tout-à-fait en contradiction avec les principes dont les résultats ne me donnaient aucun sujet de mécontentement: pour faire les trois gammes détachées, exemple trentième, en employant le doigté des Guitaristes, il me fallait avoir le premier et le second doigt sur la chanterelle, ensuite sur la deuxième, troisième, et

Gewebe des Orchesters im Auge hatte, als er für das Klavier die Stelle des 27ten Beispiels schrieb. (Taf. XIII).

Und endlich, dafs selbst das Orchester in den Bewegungen der zweiten Violinstimme oft nicht so viel Noten gebrauchte, als ich in dem Trommelschlag der Guitarristen vernahm. Ich verbannte sie daher gewissermassen; hatte ich Recht oder Unrecht? ich weiss es nicht und der Leser wird besser als ich, an meinen letzten Compositionen beurtheilen können, ob diese Verbannung mir günstig oder nachtheilig gewesen ist. Wenn das was er darin findet, das was etwa darin fehlen möchte, nicht aufwiegt, so hatte ich sicherlich Unrecht. Da indess dieses Werk den Titel einer Schule führt; ein Titel, der den Verfasser verpflichtet, seine Meinung über Alles zu sagen, was das Instrument hervorbringen kann, auch wenn er selbst es nicht auszuführen vermöchte, so verspreche ich, dem Leser darüber Fingerzeige zu geben, die ihn dem erwünschten Ziele zuführen werden.

Erst wenn man sich mit den vorhergehenden Übungsstücken vertraut gemacht hat, darf man anfangen, die Tonleiter in der Ausdehnung einer Lage einzuüben. Z.B. in der in C (*ut*) im 28ten Beispiel; richtet man den dritten Finger auf den Bass, so werden der erste, zweite und vierte die Tonleiter ganz ungezwungen bis zum G (*sol*) ohne Verrückung der Hand ausführen können.

Was die rechte Hand betrifft, so suchte ich niemals die Tonleiter abgestossen oder sehr rasch zu spielen, weil ich glaubte, die Guitarre werde niemals die Eigenthümlichkeiten der Violine genügend nachbilden können, während ich durch Benützung der Leichtigkeit, welche sie, die Töne zu binden, darbietet, die eigenthümliche Weise des Gesangs desto besser nachahmen konnte. Aus diesem Grunde greife ich nur die Note, womit jede der Gruppen beginnt, aus welchen der Satz besteht, zb. in dem 29ten Beispiel, greife ich die erste der gebundenen Noten, u: da ich die Finger der linken Hand in der Lage halte, dafs die äussersten Fingerspitzen senkrecht niederfallen können, so macht ihr plötzlicher Druck, dafs der Zustand der Schwingung, worin die Saite sich befindet, durch den Zusammenstoss mit dem Griff, welchem der Finger sie mit Heftigkeit nähert, noch vermehrt wird und nach Massgabe der neuen Entfernung fortdauert, wodurch die Intonation entsteht, deren ich bedarf. Ich gestehe, dafs ich den Fingersatz, welcher die abgestossenen Noten hervorbringt, in jener Epoche, wo ich meine Grundsätze erfand, eingeübt zu haben, nicht böse wäre, aber ich unterliess es, weil die Nothwendigkeit, die Hand über die ganze Breite der Saitenfläche hinzuführen, mir ein System von Handverrückung aufgedrungen haben würde, das mit den Grundsätzen ganz in Widerspruch gestanden hätte, deren Ergebnisse mir keinen Grund zur Unzufriedenheit gewährten: um im dreissigsten Beispiel die drei Tonleiter abgestossen zu spielen, musste ich, wenn der Fingersatz der Guitarristen genommen werden sollte, den ersten u: zweiten Finger auf die Quinte, dann auf die zweite, dritte,

ainsi successivement jusqu'à la sixième corde; de manière que ma main se trouvait tout-à-fait hors de la portée des cordes, telle qu'elle est représentée *Pl.* VIII *fig:* 23. Je ne pouvais prendre cette position qu'en déplaçant le bras, (et par là augmentant la difficulté de reprendre justement celle qui me convenait,) ou en courbant le poignet de la manière indiquée *fig:* 24, ce qui me mettait dans l'impossibilité d'attaquer la corde sans faire l'action de l'arracher, puisque la direction des doigts dans leur jeu naturel n'est point indiquée par la ligne B A, mais par la ligne CD, et que devant faire agir le doigt dans un sens latéral à la direction permise par les articulations des phalanges, je devais faire agir toute la main pour lui donner celle qui est nécessaire pour l'attaquer. Cependant, comme il serait possible qu'à force de travail j'eusse pu parvenir à acquérir la facilité de reprendre avec assurance celle des deux positions que j'aurais quittée, je ne proscris que l'exclusion de la dernière (soit d'après la *fig:* 23, ou d'après la *fig:* 24), parceque de cette exclusion je retire incomparablement plus d'avantages que par l'exclusion de celle que j'ai adoptée. Je sais que le doigté pour détacher les notes se réduit à employer deux doigts alternativement sur la même corde; je les emploie aussi quelquefois, mais jamais sur d'autres cordes que la chanterelle, et très rarement sur la deuxième; encore ce n'est jamais qu'à une seule reprise, et sur les temps non accentués, en me réservant le pouce pour les accents. Voyez l'exemple trente-unième.

Si le lecteur désire apprendre à détacher avec vitesse les notes d'un trait d'exécution, je ne puis mieux faire que de le renvoyer à la Méthode de M. Aguado, qui, excellant dans ce genre d'exécution, est dans le cas d'établir les règles les plus réfléchies et les mieux calculées là-dessus.

und so weiter bis auf die sechste Saite setzen, so dafs meine Hand aus dem Bereich der Saiten gerieth, wie sie *fig:* 23 Taf. VIII dargestellt wird. Ich konnte diese Lage nicht annehmen, ohne den Arm zu verrücken, (daher die Schwierigkeit, in die mir zusagende Lage zurückzukehren) oder den Handballen zu krümmen, wie es *fig:* 24. darstellt, was mir unmöglich machte die Saite anzuschlagen, ohne die Geberde des Reissens anzunehmen, denn die Richtung der Finger in ihrem natürlichen Spiel wird nicht angegeben durch die Linie B A, sondern durch die Linie C D, und sollte ich den Finger von der Seite her wirken lassen, in der Richtung, welche die Bewegung der Fingerglieder erlaubt, so musste ich die ganze Hand in Bewegung setzen, um ihm diejenige Richtung zu geben, die zum Anschlagen nöthig ist. Da ich indess durch Uebung vielleicht die Fertigkeit erlangt haben würde, die Richtung der beiden verlassenen Lagen wieder ohne Zwang anzunehmen, so verbanne ich nur die Ausschliessung der Letztern (sei es nach *fig:* 23 oder 24), denn von dieser Ausschliessung ziehe ich unvergleichbar mehr Vortheile, als von der, welche ich angenommen habe. Ich weiss, dafs die Fingersetzung bei abzustossenden Tönen sich auf abwechselnden Gebrauch zweier Finger auf derselben Saite beschränkt; ich gebrauche sie auch oft also, aber nie anders als auf der Quinte und sehr selten auf der zweiten Saite, und auch dann nur in einem einzelnen Satze für nicht accentuirte Takttheile, indem ich mir den Daumen für die accentuirten vorbehalte. Vgl. das 31te Beispiel.

Wenn der Leser die Noten eines Übungsstücks schnell abstossen zu lernen wünscht, so weiss ich nichts besseres, als ihn auf die Guitarre-Schule des Hrn. Aguado zu verweisen, welcher in dieser Art der Ausführung glänzt und daher in der Lage ist, die richtigsten und durchdachtesten Regeln hierüber aufzustellen.

DU COUDE.

Le coude gauche a été aussi un objet de mes réflexions, puisque sa position ayant une grande influence, ou pour mieux dire, étant la cause de la direction dans laquelle les doigts pressent les cordes, j'ai cru devoir la guider par des règles raisonnées et méthodiques.

La position que je lui donne ordinairement est celle qui me tient l'avant-bras dans une direction qui, du point où je le vois, me fasse l'effet d'être perpendiculaire au manche. Il ne faut plus qu'être un peu initié dans les é-

VOM ELLENBOGEN.

Der linke Ellenbogen war auch ein Gegenstand meines Nachdenkens, denn da seine Haltung auf die Richtung, worin die Finger die Saiten drücken, grossen Einfluss hat, oder richtiger, sie verursacht, so glaubte ich dieselbe durch vernunftgemässe und wissenschaftliche Grundsätze bestimmen zu müssen.

Die Lage, worin ich ihn gewöhnlich halte ist die, dafs der Vorderarm, von dem Punkte, aus welchem ich ihn sehe, senkrecht auf den Hals des Instruments gerichtet scheint. Man braucht von den Anfangsgründen der Geometrie nur

léments de géométrie pour concevoir que si une ligne droite en coupe une autre, les angles alternes sont égaux, l'interne égal à son externe opposé, et les deux angles du même côté égaux à la somme de deux angles droits (1).

Les articulations des phalanges font plier les doigts dans la même direction qu'ils ont étant déployés, et cette direction étant la continuation de l'avant-bras, ne peut être que perpendiculaire, ainsi que celle des phalanges extrêmes en se pliant vers les cordes. Ceci a été encore une raison pour me faire proscrire la position *Pl:* III, *fig:* 8: pour que les phalanges extrêmes tombassent perpendiculairement, il me fallait élever le coude à une hauteur où il ne m'était pas possible de le maintenir pendant plus de deux minutes; si je le baissais, l'avant-bras faisant avec le manche un angle aigu, la direction des doigts (le complément à deux angles droits) formait un angle obtus. Les articulations des phalanges faisant replier les doigts dans la ligne de leur direction, tombaient sur les cordes en direction oblique, en formant, avec la partie supérieure du manche, un angle aigu égal à son alterne fait par l'avant-bras et le manche. Cette inclinaison ôtait de la force à mes doigts, parceque les articulations faisaient leur résistance en sens latéral; et si je voulais augmenter la pression, j'étais obligé d'approcher le coude jusqu'à mon corps (ce que je n'ai jamais pu faire sans contracter l'épaule,) et plus je faisais d'efforts, moins j'avais de force dans les doigts; car l'angle alterne devenant plus aigu par le rapprochement du coude, et la ligne des doigts s'éloignant davantage de la perpendiculaire, la pression était moins forte. Le coude comme je le place ordinairement, me permet de l'éloigner ou de le rapprocher du corps selon que l'accord l'exige. Dans la seconde moitié de la cinquième mesure (*Pl.* XXXVII), je suis obligé de le rapprocher pour que le petit doigt se trouve naturellement près de la sixième corde pour la presser à la quatrième case; dans ce cas, le second doigt est le pivot sur lequel ma main tourne: pour le commencement de la mesure suivante, non seulement je dirige le coude vers sa position ordinaire, mais je l'élève au-delà pour que les bouts de mes doigts deuxième, troisième et quatrième, se trouvent naturellement former une ligne parallèle aux touches. La plupart des passages qui paraissent difficiles, cessent de le paraître dès que le coude prend la position convenable. Pour bar=

wenig zu wissen um einzusehen, dafs wenn eine gerade Linie eine andere schneidet, die gegenüberstehenden Winkel gleich sind, der innere gleich seinem entgegengesetzten äussern, und die beiden Winkel derselben Seite gleich der Summa zweier rechten Winkel (1).

Die Gelenke der Fingerglieder nöthigen die Finger, sich in derselben Richtung zusammen zu legen, in welcher sie sich entfaltet befinden, und da diese Richtung die Fortsetzung des Vorderarms ist, so kann sie nicht anders als senkrecht seyn, wie die der Fingerspitzen, indem sie sich gegen die Saiten krümmen. Dies war mir ein neuer Grund zur Verbannung der Lage Taf: III. *fig:* 8: damit die Fingerspitzen senkrecht niederfielen, müsste ich den Ellenbogen in eine Höhe bringen, in welcher ich ihn nicht länger als zwei Minuten halten konnte; senkte ich ihn, so bildete der Vorderarm mit dem Halse einen spitzen, und die Richtung der Finger (das Complement (Ergänzung) zweier rechten Winkel) einen stumpfen Winkel. Die Finger, welche durch ihre Gelenke genöthigt wurden, sich in der Linie ihrer Richtung zu krümmen, fielen schräge auf die Saiten, indem sie mit dem obern Theile des Halses einen spitzen Winkel bildeten, der seinem entgegengesetzten, den der Oberarm mit dem Halse des Instruments bildete, gleich war. Diese Neigung beeinträchtigte die Kraft meiner Finger, weil die Gelenke von der Seite her Widerstand leisteten; und wenn ich den Druck vermehren wollte, musste ich den Ellenbogen an den Leib heranziehen (was ich niemals thun konnte, ohne die Achsel zusammen zu ziehen) und je mehr Anstrengungen ich machte, je weniger Kraft hatte ich in den Fingern; denn da der entgegengesetzte Winkel spitzer wurde durch die Annäherung des Ellenbogens, und die Linie der Finger sich mehr von der senkrechten entfernte, so verlor der Druck an Stärke. Wie ich den Ellenbogen gewöhnlich halte, gestattet er mir ihn dem Körper zu nähern oder davon zu entfernen, je nachdem es der Accord verlangt. In der zweiten Hälfte des fünften Taktes (Taf. XXXVII) bin ich genöthigt ihn zu nähern, damit der kleine Finger sich ungezwungen in der Nähe der sechsten Saite befinde, um sie gegen das 4te Feld zu drücken; der zweite Finger ist in diesem Fall die Stützsäule, auf der meine Hand sich umdreht: im Anfang des folgenden Takts richte ich den Ellenbogen nicht blos gegen seine gewöhnliche Lage hin, sondern ich hebe ihn sogar darüber hinaus, damit die Spitze meines zweiten, dritten und vierten Fingers ungezwungen eine den Griffen gleichlaufende Linie bilden können. Die

(1) L'établissement de ce principe doit m'être permis, ainsi que tout ce qui prouve d'autres connaissances que celles qui composent l'éducation d'un musicien; elles m'ont servi à raisonner, et je fais part au lecteur de mes raisonnements. On n'a jamais trouvé ridicule que les auteurs des divers dictionnaires de musique remplissent leurs explications des signes radicaux $\sqrt[3]{ab+cx}$, $\sqrt[2]{\frac{a}{b}cXx}$, etc., ils pouvaient peut-être se servir d'un autre moyen d'explication: quant à moi, je n'en ai pas d'autre.

(1) Der Aufstellung dieses Grundsatzes muss mir gestattet seyn, so wie Alles was andere Kenntnisse beweist, als solche, welche zur Erziehung eines Musikers gehören; sie haben mir zum Nachdenken geholfen und ich theile die Ergebnisse meines Nachdenkens dem Leser mit. Man hat es nie lächerlich gefunden, wenn die Verfasser musikalischer Wörterbücher ihre Erörterungen mit Wurzelzeichen $\sqrt[3]{ab+cx}$, $\sqrt[2]{\frac{a}{b}cXx}$, etc. erfüllen, und doch könnten jene sich eines andern Mittels der Erklärung bedienen, während ich kein anderes habe.

rer, par exemple, il me faut varier selon la position à laquelle je barre; car le but étant de donner au premier doigt une direction parallèle aux touches, et le jeu de ses phalanges ne lui en permettant d'autre que vers le pouce, que je tiens en face du second doigt, il me faut nécessairement resserrer l'angle formé par l'avant-bras et le manche, et par conséquent remonter le pouce vers le premier doigt pour que celui-ci forme une ligne parallèle à la touche; cette ligne l'est d'autant plus dans tous ses points que le doigt presse les cordes un peu latéralement. Quelqu'un dira: "Ce n'était pas la peine de me dire ce que je fais déjà sans y penser, ni d'employer pour me l'expliquer tout cet attirail mathématique". — On parle une langue, et on la parle quelquefois assez bien sans être grammairien; mais dès qu'il s'agit d'en examiner les principes, il faut avoir recours à la grammaire, et surtout à la logique, s'il s'agit de l'enseigner; car sans une bonne classification d'idées, il ne peut y avoir de clarté ni de précision dans l'explication. Le Bourgeois gentilhomme avait fait de la prose pendant quarante ans sans le savoir. Cette idée que Molière employa fort à propos est malheureusement trop souvent interprétée d'une manière à encourager et à perpétuer l'ignorance; ce n'est pas la science que Molière voulut tourner en ridicule, c'est la pédanterie, ou plutôt ceux qui, ferrés et isolés sur le mécanisme (et tout-à-fait étrangers au but), attachent une grande importance à leurs connaissances minutieuses. L'autre interprétation a de la vogue, parcequ'elle est la seule arme que l'ignorance emploie contre le raisonnement.

J'ai exposé dans cette seconde partie toutes les réflexions que je fis, et les raisons qui me firent établir les principes qui m'ont toujours servi de base; je n'ai encore rien dit qui se rapporte à la musique. J'ai vu que la plupart des méthodes commencent par où je commence la troisième partie, sans s'étendre nullement sur les articles qui forment mes deux premières, à l'exception du tableau qui démontre les sons des cordes à vide et les cases où l'on trouvera les autres. Je ne puis attribuer cette omission qu'à vouloir se réserver des explications que je crois indispensables, pour ne les donner que de vive voix aux écoliers. Moi qui vois différemment, je crois qu'un écolier se rebuterait moins de lire ce qu'il doit faire, et dans l'absence du maître, de devenir lui-même son guide, que d'être interrompu à chaque instant pendant la leçon par des observations telles que: *arquez le bras gauche; ne contractez point l'épaule; vos doigts de la main gauche ne tombent pas assez perpendiculairement: ceux de la main droite sont trop crochus; votre Guitare est trop tournée; vous n'attaquez pas la corde au point convenable*, etc. L'instruction serait

meisten schwierig scheinenden Sätze verlieren diesen Schein, sobald der Ellenbogen die angemessene Lage annimmt. Um z.B. zu sperren, muss ich wechseln je nach der Lage, in welcher ich sperre, denn da es darauf ankommt, dem ersten Finger eine mit den Griffen gleichlaufende Richtung zu geben, und das Spiel seiner Endglieder ihm keine andere, als die gegen den Daumen erlaubt, den ich dem zweiten Finger gegenüber halte, so muss ich nothwendig den von dem Vorderarm und dem Halse gebildeten Winkel verengen, und folglich den Daumen gegen den ersten Finger in die Höhe ziehen, damit dieser eine mit dem Griff gleichlaufende Linie bilde; diese Linie ist es um so mehr in allen ihren Punkten, als der Finger die Saiten ein wenig seitwärts drückt. Man wird mir entgegnen: "Es verlohnte nicht der Mühe mir zu sagen, was ich schon ohne daran zu denken, von selber thue, und, um es mir zu verdeutlichen, all dieses mathematische Zeug anzuwenden". — Man spricht eine Sprache und oft leidlich genug, ohne Grammatiker zu seyn; aber wenn es gilt, ihre Grundsätze zu beleuchten, so muss man auf die Grammatik zurückkommen und vorzüglich auf die Logik, wenn es sich darum handelt, sie zu lehren, denn ohne eine richtige Stellung der Sätze kann es weder Klarheit noch Genauigkeit in der Beweisführung geben. Der Bourgeois gentilhomme hatte ohne es zu wissen, vierzig Jahre lang Prosa gesprochen. Dieser Einfall, den Moliere sehr passend anbrachte, wird leider allzuoft zur Ermuthigung und Verewigung der Unwissenheit ausgelegt; nicht die Wissenschaft wollte Moliere ins Lächerliche ziehen, sondern die Pedanterei, oder vielmehr diejenigen, die auf den Mechanismus beschränkt und darin befangen, aber ohne Ahnung der letzten Zwecke, ihren kleinlichen Kenntnissen eine grosse Wichtigkeit beilegen. Die andere Auslegung hat die Volksgunst, weil sie die einzige Waffe ist, welche die Unwissenheit der Vernunft entgegen zu setzen hat.

Ich habe in diesem zweiten Theile alle Bemerkungen dargelegt, welche ich gemacht hatte, und die Gründe, aus welchen ich die Regeln aufstellte, die mir immer zur Basis gedient haben, ich habe noch nichts gesagt, was sich auf die Musik bezieht. Ich sah dafs die meisten Schulen da beginnen, wo ich meinen dritten Theil anhebe, ohne sich irgend über die Gegenstände zu verbreiten, welche meine beiden ersten behandeln, mit Ausnahme der Tabelle, welche die Töne der leeren Saiten und die Felder bezeichnet, wo die Übrigen zu finden sind. Ich kann diese Unterlassung nur dem Wunsche zuschreiben, sich diese meines Erachtens unerlässlichen Bemerkungen vorzubehalten, um sie dem Schüler mündlich mittheilen zu können. Ich sehe die Sache anders an und glaube, dafs es einem Schüler mehr zusagen muss, zu lesen was er zu thun hat und in Abwesenheit des Lehrers sein eigener Führer zu werden, als während der Unterrichtsstunde jeden Augenblick durch Erinnerungen unterbrochen zu werden, wie folgende: *biegen Sie den linken Arm! ziehen sie die*

un peu plus lente dans le commencement; mais au bout de très peu de temps elle marcherait avec rapidité. Il est vrai qu'il y a des écoliers qui qualifient de meilleur maître celui qui a plus continuellement des observations à faire: *Il se donne tant de peine!* disent-ils; mais je ne doute nullement que ceux-là même seraient bien plus heureux de pouvoir dire: *Il n'a rien à corriger que des méprises sur le doigté ou sur la manière d'envisager telle ou telle phrase*. Le maître, de son côté, outre qu'il aurait beaucoup moins besoin de mettre à contribution sa patience, retirerait plus de gloire de son travail, et je crois même plus de profit; car si un écolier parvenait en moins de temps à un point qui lui permît de se passer de ses leçons, son exemple encouragerait ceux qui hésitent à commencer, par la crainte d'être fatigués pendant long-temps par des principes arides et des exercices dont ils ne voient pas le véritable but. Les règles, non données d'autorité, mais avec les raisons pour lesquelles on les a établies, se graveraient mieux étant reçues par la persuasion que par la mémoire, car il est certain que de dire: *je fais telle chose parcequ'on m'a dit de la faire*, n'a pas la même force que de dire: *je fais telle chose parcequ'on m'a démontré les raisons pour me la conseiller, et parceque j'en vois le but et l'utilité*. J'ai toujours dit à mes écoliers, soit de chant ou de Guitare: » Lorsque je vous dirai d'observer tel ou tel précepte, ne me croyez jamais d'autorité, demandez m'en la raison; et si je n'en ai pas d'assez puissante pour vous satisfaire, vous devez diminuer beaucoup la confiance dont vous m'honorez à l'égard de la science. »

Schulter nicht zusammen! ihre Finger der rechten Hand fallen nicht senkrecht genug! die der linken sind zu gekrümmt! ihre Guitarre wenden sie zu sehr! sie berühren die Saite nicht am rechten Punkt! usw. Der Unterricht wird anfangs etwas langsamer von der Stelle gehen, aber in sehr kurzer Zeit schreitet er desto rascher vorwärts. Es giebt zwar Schüler, welche den Lehrer für den besten halten, der am ununterbrochensten Bemerkungen zu machen hat: „*Er giebt sich so viel Mühe!*" sagen sie; aber ich zweifle keinen Augenblick, dafs selbst diese sich weit glücklicher schätzen würden, sagen zu können: „*Er hat nichts zu berichtigen als falsche Fingersetzung oder die Art diesen oder jenen Satz zu betrachten*." Der Lehrer seinerseits würde nicht nur so mancher Geduldprobe überhoben seyn, sondern auch mehr Ehre von seiner Mühe erndten, und wie ich glaube auch mehr Nutzen; denn wenn ein Schüler in kürzerer Zeit es zu einem Punkte brächte, wo er seines Unterrichts entbehren zu können glauben dürfte, so würde sein Beispiel diejenigen ermuntern, welche zu beginnen anstehen, weil sie fürchten, lange Zeit durch trockene Regeln ermüdet zu werden, so wie durch Übungsstücke, deren wahren Zweck sie nicht einsehen. Regeln, nicht auf Glauben gegeben, sondern auf die Gründe gestützt, um derentwillen sie angenommen wurden, sind leichter zu behalten, wenn sie der Überzeugung, als wenn sie dem Gedächtniss anheim gestellt werden, denn ohne Zweifel hat: „*Ich thue dies, weil man mir befohlen hat es zu thun*," nicht die Kraft, wie: „*ich thue es, weil man mir Gründe angegeben hat, welche es anrathen, und weil ich Zweck und Nutzen davon einsehe*." Ich pflegte meinen Sing = und Guitarreschülern immer zu sagen: Wenn ich euch diese oder jene Vorschrift gebe, so glaubt mir niemals aufs Wort, sondern fragt mich um die Gründe, und wenn ich keine habe, die euch befriedigen, so entzieht mir einen guten Theil des Vertrauens, womit ihr mich und meine Kenntnisse beehrt.

TROISIÈME PARTIE.

Des Tierces, de leur Nature et de leur Doigté.

En commençant par les cordes graves, les intervalles diatoniques entre les six cordes à vide sont trois quartes, une tierce majeure et une autre quarte; et comme en pressant deux ou plusieurs cordes à la même touche, elles doivent renfermer les mêmes intervalles que lorsqu'elles sont à vide, j'en déduisais que puisqu'en pressant deux cordes à la même touche elles me donnaient une quarte (excepté les troisième et deuxième, qui me donnaient une tierce majeure), si de ces deux cordes je montais la plus basse d'un demi-ton, en la pressant à la touche immédiate, je produirais une tierce majeure; et en la pressant encore à une touche plus éloignée, je produirais une tierce mineure. J'essayai donc de parcourir la gamme en tierces en établissant un doigté pour les majeures et un autre pour les mineures, et je trouvai meilleur celui de l'exemple trente-troisième (*Pl.* XIV); outre l'avantage de me tenir toujours la main bien placée, j'y trouvai celui de faire la gamme en tierces dans tous les tons, sans m'occuper des notes que je faisais, ni des bémols ou dièses dont quelques unes pouvaient être affectées. Par exemple, la gamme en ré bémol; cette note une fois déterminée, je savais que sa tierce ne peut être que majeure; la deuxième note doit se trouver à un ton de la tonique, et sa tierce est mineure; la troisième doit se trouver encore à un ton de la deuxième, et sa tierce est aussi mineure; la quatrième à un demi-ton de la troisième, et sa tierce est majeure, et ainsi de suite. Or dès que la tonique se trouvera sur la deuxième corde, la tierce devant se trouver sur la chanterelle, j'établis dans mon idée la formule qui suit l'exemple cité.

Cette formule est invariable tant que la tonique se trouvera sur la seconde corde; en y plaçant le second doigt, et le premier sur la chanterelle, je n'ai qu'à suivre l'ordre des intervalles diatoniques pour les distances du premier doigt (qui doit glisser tout le long de la corde), et presser la deuxième avec le second doigt si la tierce est majeure, ou avec le troisième si elle est mineure; car les dièzes ou bémols à la clef n'ayant d'autre but que de me faire trouver partout la gamme diatonique dans toutes ses proportions, dès que je considérerais les notes sous le rapport musical, je trouverais mes tierces plus promptement qu'en les considérant sous un rapport mécanique. Pour en connaître la nature, il n'est point nécessaire d'apprendre que la tierce majeure a deux tons, que la mineure a un ton et demi; que la gamme diatonique majeure a trois tierces majeures et quatre mineures; que les majeures sont produites par

DRITTER THEIL.

Von den Terzen, ihrer Natur und ihrem Fingersatz.

Wenn man mit den tiefen Saiten beginnt, so betragen die diatonischen Intervalle zwischen den sechs leeren Saiten drei Quarten, eine grosse Terz und abermal eine Quart; und da sie, wenn zwei oder mehr Saiten auf denselben Griff gedrückt werden, ebensoviel Intervalle enthalten müssen, als wenn sie leer sind, so folgerte ich, dafs zwei Saiten, die gegen denselben Griff gedrückt, mir eine Quart geben, (die zweite und dritte ausgenommen, welche nur eine grosse Terz hervor bringen,) wenn ich die niedrigste derselben um einen halben Ton erhöhte, indem ich sie gegen den nächsten Griff drückte, eine grosse Terz hervorbringen würden, und eine kleine Terz, wenn ich sie auf einen noch entferntern Griff niederdrückte. Ich versuchte daher die Tonleiter in Terzen zu durchlaufen, indem ich einen Fingersatz für die grossen und einen andern für die kleinen festsetzte und hielt den des 33ten Beispiels (Taf. XIV) für den angemessensten; denn ausser dem Vortheil, die Hand immer in guter Lage zu behalten, fand ich noch den, die Tonleiter in allen Tönen mit Terzen zu durchlaufen, ohne mich um die Noten, welche ich spielte, oder die Bs und Kreuze zu kümmern, die einigen vorgeschrieben seyn konnten. Zb. die Tonleiter in Des dur; war diese Note einmal bestimmt, so wusste ich, dafs ihre Terz nur eine grosse seyn konnte; die zweite Note muss einen Ton von dem Grundtone liegen, u: ist eine kleine, die dritte wieder einen Ton von der zweiten, und ihre Terz ist ebenfalls eine kleine; die vierte einen halben Ton von der dritten, und ihre Terz ist eine grosse u.s.w. Wenn nun der Grundton auf der zweiten Saite liegt, so muss sich die Terz auf der Quinte finden und hiernach bildete ich mir die Formel, welche dem angeführten Beispiele folgt.

Diese Formel ist unveränderlich, so lange der Grundton auf der zweiten Saite liegt; wenn ich auf diese den zweiten Finger setze und den ersten auf die Quinte, so brauche ich nur der Ordnung der diatonischen Intervalle für die Abstände des ersten Fingers zu folgen (welcher auf der ganzen Länge der Saite dahin gleiten muss) und die zweite Saite mit dem zweiten Finger zu drücken, wenn es eine grosse Terze ist, oder mit dem dritten, wenn es eine kleine ist; denn da die Kreuze und Bs bei dem Schlüssel keinen andern Zweck haben, als mich die diatonische Tonleiter in allen ihren Verhältnissen finden zu lassen, so finde ich, wenn ich meine Noten nach ihrer musikalischen Beziehung betrachte, meine Terzen viel schneller, als wenn ich sie mechanisch betrachte. Um ihre Natur zu erkennen, ist es nicht nöthig zu lernen, dafs die grosse Terz zwei Töne, die kleine anderthalb Töne hat; dafs die diatonische Dur-Tonleiter drei grosse Terzen und vier kleine in sich fasst; dafs die grossen aus dem Grundtone,

la tonique, la dominante et la sous-dominante; et les mineures par la sous-médiante, la médiante, la surdominante et la note sensible. Il s'agit seulement de savoir la proportion de la gamme, et en examinant l'exemple trente-sixième, on verra que la tierce qui renferme un des intervalles courts doit être mineure relativement à celle qui les renferme tout entiers. Tout le catéchisme savant dont je viens de faire mention ne sera pour le lecteur qu'une conséquence naturelle de ce que l'exemple présente à ses yeux; et comme ce sera lui-même qui l'aura trouvée, elle se gravera mieux dans sa mémoire, car la persuasion y influe très puissamment. Que l'on me donne à apprendre par cœur un discours en latin, je tarderai bien plus à pouvoir le réciter que s'il était en français, en anglais, en espagnol ou en italien, parceque c'est une langue que je ne possède point au degré des autres; n'étant pas sûr de saisir le sens de toutes les phrases, j'apprendrai la plupart des mots comme un perroquet, et l'intelligence ne venant point au secours de ma mémoire, elle pourrait très facilement se trouver en défaut; mais qu'un bon latiniste m'en explique la texture et le sens, j'éprouverai la même facilité que dans les autres langues.

Pour les tierces produites par la troisième et la seconde corde, la proportion du doigté doit être différente; puisque ces deux cordes sont déjà accordées en tierce majeure, toutes les tierces majeures se produiront en les pressant à la même touche avec deux doigts ou avec un seul; et le doigté employé pour produire la tierce majeure sur les autres cordes produira la tierce mineure sur les deux en question.

On voit par l'exemple trente-quatrième qu'il ne s'agit que de porter l'attention vers les distances qu'il faut parcourir avec le second doigt, qui n'abandonne jamais la troisième corde, et de donner à chaque note la tierce qui lui correspond. Si les mêmes notes se trouvaient dans la gamme en *mi bémol*, je ne m'embarrasserais nullement des notes qu'il faut faire un demi-ton plus bas, et de celles qu'il faut faire naturelles; je verrais que *sol* est la troisième de la gamme transportée; en la considérant sous ce rapport, je dirais que sa tierce devant être mineure, ne peut être faite par la deuxième corde, et je ferais mes deux premières notes l'une après l'autre (ceci en supposant qu'il ne s'agit que des deux cordes en question), la note suivante est donc la quatrième et sa tierce est majeure; la quatrième note étant à un demi-ton de la troisième, je la trouverais à la première touche, ainsi que sa tierce, etc. Ainsi, en suivant l'ordre des intervalles et de la nature de leurs tierces, mon doigté me fera produire les notes convenablement modifiées, sans que je sois obligé de

der Dominante und der Unterdominante bestehen; und die kleinen aus der Untermediante, der Mediante, der Oberdominante und der Septime. Es handelt sich blos um die Verhältnisse der Tonleiter, und betrachtet man das 36te Beispiel, so wird man einsehen, dafs die Terz, welche einen der kurzen Intervalle enthält, klein ist im Vergleiche gegen eine andere, welche ihn ganz enthält. Der ganze gelehrte Katechismus, dessen ich gedacht habe, würde für den Leser nichts als eine natürliche Folgerung aus dem seyn, was das Beispiel seinen Augen darstellt, und da er sie selber gefunden haben wird, so wird sie sich seinem Gedächtniss desto fester einprägen, denn die Überzeugung hat grossen Einfluss darauf. Giebt man mir eine Abhandlung in lateinischer Sprache auswendig zu lernen, so würde ich sie nicht so bald inne haben, als wenn sie französisch, englisch, spanisch oder italienisch geschrieben wäre, weil es eine Sprache ist, deren ich nicht so mächtig bin als der andern; da ich nicht sicher wäre, der Sinn aller Sätze zu fassen, so würde ich die meisten Worte wie ein Papagai lernen; und weil der Begriff dem Gedächtniss nicht zu Hülfe käme, könnte sich leicht ein Fehler einschleichen; erklärte mir aber ein guter Lateiner den Periodenbau und den Sinn, so würde ich desselben Vortheils wie bei den andern Sprachen geniessen.

Was die Terzen anlangt, welche die dritte und zweite Saite hervorbringen, so muss das Verhältniss des Fingersatzes verschieden seyn, denn da diese beiden Saiten schon in der grossen Terz gestimmt sind, so lassen sich alle grossen Terzen hervorbringen, indem man sie mit zwei Fingern oder mit einem gegen denselben Griff drückt: und der Fingersatz, welcher bei den andern Saiten die grosse Terz hervorbringt, wird bei den beiden fraglichen die kleine Terz geben.

Man sieht aus dem 34ten Beispiel, dafs es nur darauf ankommt, auf die Entfernungen zu achten, die man mit dem zweiten Finger zu durchlaufen hat, welcher die dritte Saite nie verlässt, und jeder Note die ihr entsprechende Terz zu geben. Wenn sich dieselben Noten in der Tonleiter in *Es dur* befänden, so würde ich mich mit den Noten, die einen halben Ton tiefer zu spielen sind, und den andern, die man unverändert zu spielen hat, gar nicht befassen: ich würde sehen, dafs *G* die dritte Note der übertragenen Tonleiter ist, und, sie unter diesem Gesichtspunkt betrachtend, sagen, da ihre Terz eine kleine seyn müsse, so könne sie nicht auf der zweiten Saite gespielt werden; demnach würde ich meine zwei ersten Noten eine nach der andern spielen, (vorausgesetzt, dafs es sich nur um die beiden fraglichen Saiten handle;) die folgende Note ist also die vierte, und ihre Terz ist eine grosse; die vierte Note, welche einen halben Ton von der dritten liegt, würde ich auf dem ersten Griff finden, ebenso ihre Terz u.s.w. Indem ich also die Ordnung der Intervalle und der Natur ihrer Terzen verfolge, wird mein Fingersatz mich die Noten in ihren richtigen Abstufungen hervorbringen lassen, ohne dafs ich mich

m'arrêter aux idées minutieuses de leur modification, et je ferais de la manière indiquée exemple trente-cinquième.

Pour les tierces qui se trouvent dans la portée des quatrième et troisième cordes, ou des cinquième et quatrième, ou des sixième et cinquième, leur nature et la disposition de la main m'ont toujours indiqué le doigté, en observant le principe de n'employer que dans des cas très rares deux doigts immédiats pour une tierce mineure. Mais avant d'exposer le tableau général des tierces dans tous les tons, je dois faire part au lecteur d'un exercice que je me prescrivis dès que je fus pleinement convaincu de la nécessité de posséder le doigté des tierces: cet exercice, dès qu'on le possède sur les deux cordes, seconde et chanterelle, on le possède sur toutes celles qui sont à une quarte de distance. Il se réduit à considérer le son de la plus basse sous tous les rapports à l'égard de la gamme, et à continuer en conséquence tout le long du manche. Voyez l'exemple trente-septième.

Une fois m'étant rendu compte de ce doigté, je n'éprouvai point la moindre difficulté pour établir celui des gammes en tierces dans tous les tons et dans toute l'étendue de l'instrument, comme on le verra dans le tableau, exemple trente-huitième (*Pl.* XV).

Après l'intelligence parfaite du tableau précédent, il ne me reste que quelques exceptions à expliquer sur le doigté des tierces, et j'aurai exposé déjà dans cet article seul la moitié des théories qui constituent mon système de doigté pour ce qui concerne les accords.

Les tierces mineures dont le doigté est indiqué $\frac{1}{3}$ doivent quelquefois être doigtées $\frac{1}{4}$, si elles sont accompagnées d'une basse qui exige le second doigt, et $\frac{2}{4}$, si la basse exige le premier; on n'a qu'à essayer les exemples trente-neuvième et quarantième (*Pl.* XVI), et l'on verra par la position naturelle de la main que j'ai toujours consulté, la longueur, la forme et les articulations des doigts.

Lorsque les tierces se trouvent au grave, il est quelquefois nécessaire d'employer le doigté $\frac{1}{2}$ pour une tierce mineure, si le petit doigt se trouve employé à une grande distance du premier; car le troisième étant plus court et plus faible que le second, il est plus naturel que le second s'écarte du premier que le troisième du quatrième. Dans la seconde reprise de la marche religieuse de Mozart dans *la Flûte enchantée*, on trouve un passage à l'exemple quarante-unième, dans lequel les tierces devraient être doigtées selon l'exemple quarante-deuxième; mais comme le petit doigt est obligé de soutenir le *la*, il m'a fallu doigter selon l'exemple quarante-troisième.

bei den kleinlichen Bestimmungen ihrer Abwandlungen aufzuhalten brauchte und so verfahre ich, wie es im 35ten Beispiel angegeben wird.

Was die Terzen betrifft, die sich im Bereich der vierten und dritten Saite befinden, oder der fünften und vierten, oder der sechsten und fünften, so haben ihre Natur und die Bequemlichkeit der Hand mir immer den Fingersatz angegeben, indem ich die Regel beobachtete, nur in sehr seltenen Fällen, zwei nebeneinander liegende Finger für eine kleine Terz zu gebrauchen. Aber ehe ich die allgemeine Tabelle der Terzen durch alle Töne gebe, muss ich dem Leser ein Übungsstück mittheilen, das ich mir vorschrieb, seit ich die volle Überzeugung von der Nothwendigkeit gewann, den Fingersatz der Terzen ganz inne zu haben: kann man dieses Übungsstück auf zwei Saiten, der zweiten und der Quinte, so kann man es auf allen, die um eine Quarte von einander abstehen. Es besteht nur darin, dafs man den Ton der tiefsten Saite unter allen Beziehungen der Tonleiter betrachtet, und in dieser Weise die ganze Länge des Halses fortfährt. Siehe das 37te Beispiel.

Da ich mir von diesem Fingersatz Rechenschaft gegeben, empfand ich nicht die geringste Schwierigkeit, den der Tonleiter in Terzen durch alle Töne und durch die ganze Ausdehnung des Instruments festzusetzen, wie man in der Tabelle des 38ten Beispiels (Taf: XV) sehen wird.

Hat man die vorstehende Tabelle vollkommen verstanden, so bleiben mir nur noch einige Ausnahmen bei dem Fingersatz der Terzen zu erwähnen und alsdann habe ich schon in diesem Artikel allein die Hälfte der Theorieen meines Systems des Fingersatzes für die Accorde entwickelt.

Die kleinen Terzen, deren Fingersatz mit $\frac{1}{3}$ bezeichnet ist, müssen manchmal $\frac{1}{4}$ gespielt werden, wenn sie nemlich von einem Bass begleitet sind, der den zweiten Finger, und $\frac{2}{4}$, wenn er den ersten verlangt; man hat nur das 39te u: 40te Beispiel (Taf: XVI) zu versuchen, so wird man an der natürlichen Lage der Hand erkennen, dafs ich immer die Länge, die Bildung und Gliederung der Finger zu Rathe gezogen habe.

Wenn die Terzen auf den tiefen Saiten liegen, wird es oft nothwendig den Fingersatz $\frac{1}{2}$ für eine kleine Terz zu gebrauchen; denn da der dritte kürzer und schwächer ist als der zweite, so ist es natürlicher, dafs der zweite sich vom ersten, als der dritte vom vierten entferne. In dem zweiten Satz des Priester=Marsches in Mozarts Zauberflöte kommt eine Stelle vor, wie die des 41ten Beispiels, in welchem die Terzen den Fingersatz des 42ten Beispiels haben müssten; weil aber der kleine Finger das A anzuhalten hat, musste ich den Fingersatz des 43ten Beispiels wählen.

Es giebt noch andere Ausnahmen, aber ich habe eine treue Darstellung der fortschreitenden Stufen

Il y a encore d'autres exceptions, mais j'ai promis un exposé fidèle des degrés progressifs par lesquels j'ai obtenu de cet instrument des résultats qui ont mérité les suffrages des connaisseurs; et je ne me suis jamais lancé à des exceptions trop hardies qu'après avoir contracté l'habitude des règles générales, et, pour ainsi dire, après m'être identifié avec elles.

versprochen, auf welchen ich von diesem Instrument die Ergebnisse erhielt, die mir den Beifall der Kenner erwarben, und ich wagte mich niemals zu kühn an Ausnahmen, ohne die Gewohnheit der allgemeinen Regeln erworben oder so zu sagen, ganz von ihnen durchdrungen zu seyn.

Des Sixtes.

Je savais que tous les accords plaqués contiennent une tierce au moins, (soit entre la basse et une des parties, ou soit entre deux parties), ou une sixte, à l'exception de celui de quarte et quinte, que je considérai comme un retard de tierce.

Ayant établi mon système pour les tierces, il ne me fallait donc plus qu'en établir un pour les sixtes, pour avoir une donnée positive pour le doigté de tous les accords imaginables. Je ne dirai pas toutes les réflexions que je fis là-dessus, parceque je ne serais compris que des harmonistes, et que tant que je pourrai éviter un langage qui ne serait point à la portée de tout le monde, je ne l'emploierai nullement.

Je vis que deux cordes immédiates me donnaient une quarte ou une tierce majeure; que celles qui me donnaient une tierce majeure se trouvaient chacune formant une quarte avec l'autre corde voisine. Voyez l'exemple quarante-quatrième. Or, en laissant une corde intermédiaire, ces quatre cordes forment déjà par leur manière d'être accordées, deux sixtes majeures, exemple quarante-cinquième. Par conséquent, si j'attaque ensemble la quatrième et la seconde corde, la troisième et la première à vide, ou en les pressant à la même touche, n'importe à laquelle, elles me produiront des sixtes majeures; et en montant la note plus basse d'un demi-ton, c'est-à-dire en la pressant à une touche plus avancée que la plus haute, elles me produiront une sixte mineure. Je vis que la conformation de mes doigts m'évitait la peine de chercher le doigté, puisqu'ils se trouvent naturellement disposés, et qu'il ne s'agissait que de faire attention à l'espèce de sixte qui appartient à chaque note de la gamme.

Cette connaissance est de la plus grande facilité pour celui qui saurait un peu la musique, comme musique, c'est-à-dire comme science des sons. Il sait que l'octave renferme deux intervalles de moitié moins grands

Von den Sexten.

Ich wusste dafs alle zusamengesetzte Accorde wenigstens eine Terz enthielten, (sei es zwischen dem Bass und einer der Stimmen, oder zwischen zwei Stimmen) oder eine Sext, mit Ausnahme des der Quart und Quinte, welche ich als verspätete Terze betrachten werde.

Als ich mein System für die Terzen festgestellt hatte, blieb mir noch eins für die Sexten zu finden, um eine feste Regel für den Fingersatz aller erdenklichen Akkorde zu haben. Ich werde nicht alle Betrachtungen mittheilen, die ich hierüber machte, weil nur Harmonisten mich verstehen würden, und so lange ich eine Sprache vermeiden kann, die nicht jedermann verständlich ist, werde ich sie nicht gebrauchen.

Ich sah, dafs zwei nebeneinander liegende Saiten mir eine Quarte oder eine grosse Terz gaben, und die, welche eine grosse Terz gaben, immer eine Quart mit der andern nächstliegenden Saite bildeten. Vgl. das 44^te Beispiel. Wenn ich also eine Saite überschlug, so bildeten diese 4 Saiten schon durch die Art ihrer Stimmung zwei grosse Sexten, (45^te Beispiel.) Wenn ich folglich die zweite und vierte Saite zugleich anschlage, so werden die dritte und erste, wenn ich sie leer lasse, oder wider den gleichen, gleichviel welchen Griff drücke, grosse Sexten hervorbringen, und wenn ich die tiefere Note einen halben Ton höher nehme, d.h. sie gegen einen höhern Griff drücke, als die hellere Note, so werden sie eine kleine Sext hervorbringen. Ich sah, dafs die Bildung meiner Finger mich der Mühe überhob, einen Fingersatz zu suchen, weil sie sich von selbst schon geordnet befanden und es nur darauf ankam, auf die Gattung von Sexten zu merken, die jeder Note der Tonleiter gebührt.

Diese Kenntniss ist aüsserst leicht für jeden, der etwas Musik versteht, d.h. Musik, als Wissenschaft der Töne. Er weiss, dafs die Oktave zwei Intervalle enthält, die um die Hälfte kleiner sind als die andern;

que les autres; que ces intervalles sont les distances de la troisième intonation à la quatrième, et de la septième à l'octave: la sixte devant embrasser six intonations, doit embrasser tantôt l'un, tantôt les deux intervalles moins grands, selon les notes de la gamme qui la formeront: ainsi, en ayant la construction de la gamme pour point de comparaison, on ne peut jamais se tromper sur la nature des sixtes: celle qui renfermera un seul des deux intervalles mineurs sera majeure (1), et celle qui en renfermera deux sera mineure. Voyez l'exemple quarante-sixième.

Mes doigts naturellement placés me présentent le doigté d'une sixte mineure et d'une majeure.

Si la phrase, exemple quarante-septième, en contient quatre, c'est parceque je profite de celles qui sont produites par les cordes à vide; or, en employant ce doigté, je suis à même de parcourir la gamme dans toute la longueur du manche, et je la ferai telle qu'elle est doigtée dans l'exemple quarante-huitième.

Si mon idée se porte vers la partie inférieure, je n'ai qu'à penser quelle note de la gamme elle est, et de quelle espèce est sa sixte; et si elle se porte vers la supérieure, qui elle est, et de qui elle est la sixte; alors je parcours musicalement la gamme en sixtes dans tous les tons, avec la même facilité qu'en tierces.

De l'exercice des tierces et des sixtes dépend tout mon doigté; et je n'en saurais trop recommander l'étude à celui qui voudrait exécuter ma musique sans faire apercevoir une difficulté dont le bon goût proscrit de faire parade... D'ailleurs remuer trop les doigts, en les séparant de la touche plus qu'il ne faut pour laisser la corde en liberté, c'est augmenter la difficulté; et j'ai toujours préféré entendre dire d'un artiste: *Il a l'air de ne rien faire, cela paraît très facile;* que d'entendre dire: *Ah! que cela doit être difficile!* car il paraît en avoir donné des preuves. C'est une des raisons pour lesquelles les plus grands pianistes ne feront jamais oublier MM. Cramer, Field, Kalkbrenner et Bertini.

Les Planches XVII et suivantes contiennent des exercices qui, bien étudiés, renferment toute ma méthode à l'égard de l'harmonie.

dafs diese Intervalle die Entfernungen der dritten Anstimmung |: Stufe :| von der vierten sind, u: von der sieben ten zur Oktave: die Sext, welche 6 Stufen umfassen soll, muss bald die eine, bald die beiden der kleinern Intervalle in sich begreifen, nach den Noten der Tonleiter, welche sie bilden: wenn man auf diese Weise den Bau der Tonleiter zum Vergleichungspunkt wählt, kann man über die Natur der Sexten niemals irren: diejenige, welche eine der zwei kleinern Intervalle enthält, wird eine grosse (1) Sext sein, und die deren zwei enthält, eine kleine. Vgl. das 46ten Beispiel.

Meine Finger in ihrer natürlicher Lage stellen den Fingersatz einer kleinen und einer grossen Sext dar.

Wenn der Satz des 47ten Beispiels deren acht enthält, so ist es, weil ich auch diejenigen benutze, welche auf den leeren Saiten liegen; wenn ich nun diesen Fingersatz gebrauche, so kann ich die Tonleiter in der ganzen Länge des Halses durchlaufen, und ich würde sie so ausführen, wie der Fingersatz in dem 48ten Beispiel angegeben ist.

Betrachte ich die untere Stimme, so brauche ich nur zu bedenken, welche Note in der Tonleiter sie ist, und von welcher Natur ihre Sext ist; betrachte ich aber die Obere, so bedenke ich, dafs sie eine Sext, und von welcher Note sie die Sext ist; alsdann kann ich auf musikalische Weise die Tonleiter in allen Tönen mit derselben Leichtigkeit in Sexten, wie in Terzen durchlaufen.

Von der Übung der Terzen und Sexten hängt mein ganzer Fingersatz ab; und ich kann ihr Studium demjenigen nicht genug empfehlen, der meine Musik ausführen will ohne eine Schwierigkeit merken zu lassen, womit der gute Geschmack zu prunken verbietet... Die Finger übrigens zu viel bewegen, indem man sie von dem Griff mehr entfernt, als nöthig ist, um die Saite frei zu lassen, heisst die Schwierigkeit vermehren, und ich hörte immer lieber von einem Künstler sagen: *Er sieht aus, als thue er nichts: das scheint sehr leicht,* als wenn man ausrief: „*Ach, wie muss das schwierig seyn!*" denn jener scheint Beweise davon abgelegt zu haben. Das ist einer der Gründe, warum die grössten Pianisten die Herrn Cramer, Field, Kalkbrenner und Bertini niemals in Vergessenheit bringen werden.

Die Tafel XVII u.s.w. geben Übungsstücke, die wohleinstudiert meine ganze Methode in Rücksicht der Harmonie in sich begreifen.

APPLICATION DE LA THÉORIE DES TIERCES ET DES SIXTES.

Le lecteur aura remarqué que le doigté pour les tierces et pour les sixtes diffère quelquefois de celui que j'ai indiqué dans le tableau général. En exécutant les passages, il trouvera la raison qui m'a déterminé à

ANWENDUNG DER THEORIE DER TERZEN UND SEXTEN.

Der Leser wird bemerkt haben, dafs der Fingersatz für die Terzen und Sexten zuweilen von dem abweicht, den ich in der allgemeinen Tabelle angegeben. Bei der Ausführung dieser Stellen wird er die Gründe finden, die mich zu dieser

(1) De même que la tierce mineure sera celle qui renfermera un des intervalles mineurs, et la tierce majeure celle qui n'en renfermera aucun.

(1) Gleichwie die kleine Terz einen der kleinern Intervalle enthalten wird, während die grosse keinen derselben enthält.

cette différence; il verra que j'ai taché d'éviter autant qu'il était possible la transition d'une corde à l'autre avec le même doigt, et surtout que j'ai économisé les déplacemens de la main.

Celui qui aurait adopté ma méthode, et qui, ayant approuvé mes raisons, serait parvenu à l'exécution des exercices précédens, peut être sûr de posséder tout ce qui sert de base à l'exécution de ma musique. On pourrait croire que j'avance trop, si je ne prouvais mon assertion par l'analyse d'un morceau quelconque, et je m'impose cette tâche. Quoique dans ces exercices il doive s'être déjà aperçu de combien d'heureux résultats ce doigté est susceptible, il s'en apercevra encore davantage en étudiant l'exercice (*Pl.* XXII) qui contient les deux doigtés (1).

Je ne puis nullement douter que cet exercice ne convainque pleinement le lecteur qu'avec la connaissance des tierces et des sixtes, on peut doigter toute la musique de guitare la plus difficile, et par conséquent l'exécuter de manière à indiquer que la basse et les parties d'harmonie marchent d'une manière régulière. Je reviens donc à moi. Dès que je me trouvai en état de parcourir l'étendue du manche en tierces et en sixtes, je tâchai d'en faire l'application, en me proposant une suite d'accords. Voyez l'exemple quarante-neuvième (*Pl.* XXIII).

Je voyais que pour les deux premiers accords je n'avais qu'à faire la basse et son octave pour le premier, et la partie supérieure pour le second, puisque les autres notes appartiennent aux cordes à vide. Dans le troisième, je voyais une sixte majeure, *si bémol*, je la doigtais $\frac{4}{3}$, et le second doigt tombait naturellement sur *mi*; dans le quatrième, une sixte mineure, *la*, *fa*, que je doigtais $\frac{1}{2}$, et le troisième doigt me faisait avec le second la tierce *fa*, *la*. Dans le cinquième, je voyais une sixte majeure, *do*, *la*, je la doigtais $\frac{4}{3}$; je voyais que sur *do* il y a un *mi bémol* qui fait une tierce mineure; ayant déjà le troisième doigt sur la troisième corde pour produire *do*, je n'avais qu'à laisser tomber le second sur la seconde pour faire cette tierce, et le premier se trouvait à même de faire le *fa dièse*, qui est la basse (2). Dans le sixième, je voyais une tierce mineure, *si*, *ré*, appartenant aux troisième et deuxième cordes, et je la

Abweichung bestimmt haben; er wird sehen, dafs ich getrachtet habe, den Übergang von einer Saite zur andern mit dem selben Finger so viel als möglich zu vermeiden, und vor Allem, dafs ich die Verrückungen der Hand zu ersparen strebte.

Wer meine Spielweise angenommen, und nachdem er meine Grundsätze gebilligt, zur Ausführung der zuletzt gegebenen Übungsstücke gelangt ist, darf sicher seyn, alles zu besitzen, was zur Ausführung meiner Compositionen gehört. Man könnte glauben, ich sage zu viel, wenn ich meine Behauptung nicht durch die Analyse eines beliebigen Stücks bewiese und ich schreibe mir diese Aufgabe vor. Obgleich man schon bei diesen Übungsstücken bemerken musste, wie vieler glücklichen Ergebnisse dieser Fingersatz fähig ist, so wird man es noch deutlicher einsehen bei dem Studium des Übungsstücks der XXII Taf. welches Beide Fingersätze enthält. (1)

Dieses Übungsstück wird ohne allen Zweifel den Leser völlig überzeugen, dafs man mit der Kenntniss der Terzen und Sexten auch für die allerschwierigste Guitarrenmusik den Fingersatz finden, und sie also auch so ausführen kann, dafs man den Bass und die Harmoniestimmen einen regelmässigen Gang forschreiten sieht. Ich komme also zu mir zurück. Sobald ich mich in Stand gesetzt sah, die Länge des Halses in Terzen und Sexten zu durchlaufen, suchte ich die Anwendung davon zu machen, indem ich mir eine Reihe von Akkorden vorschrieb. Vgl. das 49te Beispiel. (Taf. XXIII).

Bei den zwei ersten Akkorden sah ich, dafs ich nur den Bass und seine Oktave in dem ersten und die Oberstimme in dem zweiten zu finden hatte, indem die andern Noten den leeren Saiten angehören. In dem dritten sah ich eine grosse Sext, *B*, ich nahm den Fingersatz $\frac{4}{3}$, und der zweite Finger fiel ungezwungen auf *E*; in dem vierten eine kleine Sext *A*, *F*, wofür ich den Fingersatz $\frac{1}{2}$ wählte und der dritte Finger bildete mir mit dem zweiten *F*, *A*. In dem fünften fand ich eine grosse Sext, *C A*, ich nahm den Fingersatz $\frac{4}{3}$; ich sah über *C* ein *Es*, welches eine kleine Terz bildet; da ich schon den dritten Finger auf der dritten Saite hatte, um das *C* zu greifen, so brauchte ich nur den zweiten Finger auf die zweite Saite fallen zu lassen um diese Terz zu spielen, dann war der erste in der Lage das *Fis* zu spielen, welches den Bass bildet. (2) In dem sechsten sah ich eine kleine Terz *H D*, welche auf die dritte und zweite Saite fallen, ich nahm den Fingersatz $\frac{1}{2}$; ich

(1) Je n'oublierai pas l'analyse que j'ai promise; mais comme dans un morceau il y a de la mélodie, et que le doigté que j'emploie est presque toujours dépendant de celui qui doit me servir pour l'harmonie, je m'étendrai un peu plus sur le dernier, et après avoir exposé les règles que j'observe pour le premier, je tiendrai parole.

(2) Ayant promis de n'employer que des termes dont l'intelligence ne soit pas seulement réservée aux harmonistes, je ne dirai pas ici le nom des accords; j'en parlerai lorsque je ferai un traité d'harmonie applicable à la guitare.

(1) Ich werde die versprochene Analyse nicht vergessen; da aber in jedem Stücke Melodie ist, und der Fingersatz, den ich gebrauche, fast immer von dem abhängt, der mir zur Harmonie dient, so werde ich mich über den letztern etwas weiter verbreiten, und wenn ich die Regeln, die ich bei dem ersten beobachte, auseinandergesetzt habe, alsdann Wort halten.

(2) Da ich versprochen habe, keine Ausdrücke zu gebrauchen, welche nur von Harmonisten verstanden werden können, so werde ich hier nicht die Namen der Akkorde benennen. Ich behalte mir vor, hierüber in einer Abhandlung über Harmonie zu sprechen, welche auf die Guitarre anzuwenden ist.

doigtais $\frac{1}{2}$; je voyais aussi une tierce majeure *sol, si*, dont la note supérieure était déjà faite sur la troisième corde; la quatrième devait donc faire l'inférieure, et je la faisais avec le troisième doigt, telle qu'elle est indiquée dans le tableau général; pour son octave *sol*, étant la quarte du *ré* que je tenais avec le premier doigt, je n'avais qu'à prendre aussi la chanterelle; et comme à vide elle est la quarte de la seconde, étant pressées à la même touche elles doivent conserver le même intervalle.

Le septième accord est comme le cinquième, seulement il est établi un ton plus haut.

Le huitième contient la tierce inférieure *la, do*, qui est mineure, et qui appartient aux troisième et deuxième cordes; j'aurais dû donc la doigter $\frac{1}{2}$, et la chanterelle à vide m'aurait donné avec la deuxième corde la tierce majeure *do, mi*; mais cette chanterelle étant employée à faire le *la* supérieur, je devais prendre les tierces sur des cordes plus graves: je prenais *la, do*, sur les quatrième et troisième, que je doigtais $\frac{1}{3}$; *mi* étant la tierce majeure de *do* que je tenais avec le premier doigt, devait se trouver sur la même touche ainsi que sa quarte *la*; or, en prenant les trois cordes avec le premier doigt, je produisais l'accord en question.

Le neuvième contient la troisième majeure *la bémol, do*; ayant à faire *do* à l'octave au-dessus de celui qui fait tierce avec la basse, je le prenais d'abord avec le quatrième doigt, ensuite je doigtais la basse et sa tierce $\frac{1}{2}$, et le troisième doigt faisait très facilement la note *fa*, sixte majeure de la basse.

Le dixième contient la sixte majeure *ré, si*, que je doigtais $\frac{+}{3}$; *fa* est la tierce mineure du *ré* que je tenais avec le troisième doigt sur la troisième corde, je n'avais donc qu'à laisser tomber naturellement le second sur la seconde, et j'avais toutes les parties d'harmonie de *sol*, basse que le premier doigt faisait aisement sur la quatrième corde.

Le onzième me présentait la sixte majeure *fa, ré*; j'y employais le doigté qui lui est propre $\frac{+}{3}$, et la deuxième corde à vide me donnait le *si*; ne pouvant donner le *sol* de même, parceque la troisième corde était employée à produire le *fa* à la dixième touche, je la donnais sur la même touche avec la cinquième corde, qui, devant me produire son octave *la* à la douzième, devait nécessairement me produire *sol* à la même touche où je faisais *fa, ré*.

Dans le douzième, la sixte mineure *mi, do*, et la tierce majeure *do, mi*, m'indiquaient leur doigté d'après le tableau général.

Le treizième est comme le septième.

Le quatorzième comme le huitième.

Le quinzième contient la tierce mineure *mi, sol*,

sah ferner eine grosse Terz *G H*, wovon die obere Note schon auf der dritten Saite gegriffen war, die untere musste also auf der vierten gespielt werden, und ich spielte sie mit dem dritten Finger, wie sie in der allgemeinen Tabelle bezeichnet ist; für die Oktave *G*, welche die Quarte von *D* war, die ich schon mit dem ersten Finger bezeichnet hatte, brauchte ich auch nur die Quinte zu greifen, und da sie leer die Quarte der zweiten bildet, so müssen sie, wider denselben Griff gedrückt, die nemlichen Intervalle beibehalten.

Der siebente Akkord ist wie der fünfte, nur einen Ton höher.

Der achte enthält die untere Terz *A C*, welches eine kleine ist und der dritten und zweiten Saite angehört; ich hätte den Fingersatz $\frac{1}{2}$ nehmen müssen und die leere Quinte würde mir mit der zweiten Saite die grosse Terz *C E* gegeben haben, da aber diese Quinte beschäftigt wird, das obere *A* zu spielen, so musste ich die Terzen auf tiefern Saiten greifen: ich nahm also *A C* auf der vierten und dritten, die ich $\frac{1}{3}$ bezifferte, das *E*, welches die grosse Terz des *C* ist, welches ich mit dem ersten Finger gegriffen hatte, musste sich auf demselben Griff finden, eben so wie seine Quart *A*; wenn ich also die drei Saiten mit dem ersten Finger griff, so brachte ich den fraglichen Akkord hervor.

Der neunte enthält die grosse Terz *As C*; da ich *C* in der Oktave über dem andern *C*, das mit dem Bass eine Terz bildet, zu greifen hatte, so nahm ich es zuerst mit dem vierten Finger, dann für den Bass und seine Terz den Fingersatz $\frac{1}{2}$ und der dritte Finger griff bequem die Note *F*, grosse Sexte des Basses.

Der zehnte enthält die grosse Sext *D H*, wofür ich den Fingersatz $\frac{+}{3}$ wählte; *F* ist die kleine Terz von *D*, welches ich auf der dritten Saite mit dem dritten Finger hielt; ich brauchte also nur den zweiten Finger ungezwungen auf die zweite Saite fallen zu lassen und ich hatte alle Harmoniestimmen des *G*, welchen Bass der erste Finger leicht auf der vierten Saite ausführte.

Der eilfte bot mir die grosse Sext *F D*; ich wählte dafür den ihr natürlichen Fingersatz $\frac{+}{3}$ und die zweite leere Saite gab mir das *H*; da ich aber das *G* nicht auf der leeren Saite gleichen Namens geben konnte, weil die dritte Saite beschäftigt werden musste, das *F* auf dem zehnten Griff hervorzubringen, so gab ich es auf demselben Griff mit der fünften Saite, welche, da sie ihre Oktave auf dem zwölften hervorbringt, mir nothwendig *G* auf demselben Griff geben musste, worauf ich *F* und *D* spielte.

In dem zwölften zeigten mir die kleine Sext *E C*, und die grosse Terz *C E* ihren Fingersatz nach der allgemeinen Tabelle.

Der dreizehnte ist wie der siebente.

Der vierzehnte wie der achte.

Der fünfzehnte enthält die kleine Terz *E G*, wofür

que j'aurais doigtée $\frac{1}{3}$, si je n'avais eu aucune note à faire avec le second doigt; mais étant obligé de l'employer pour faire *do dièse*, je doigtais la tierce $\frac{1}{4}$, et pour le *si bémol*, comme le *sol* que je tenais avec le premier doigt est sa sixte majeure, je prolongeais ce doigt et je faisais cette sixte avec.

Le seizième contient la tierce majeure *ré, fa dièse*, son doigté devait être $\frac{1}{2}$; mais le premier doigt étant employé pour le *la*, je la doigtais $\frac{2}{3}$, et la quatrième corde à vide me faisait la basse.

Le dix-septième est comme le quinzième, mais un ton plus bas; et le dix-huitième comme le premier.

Le dix-neuvième contient la sixte majeure *si bémol, sol*, en la doigtant avec son doigté $\frac{4}{3}$, le second doigt se plaçait naturellement sur *do dièse*, et la sixième corde à vide me faisait la basse.

Le vingtième contient une tierce mineure *ré, fa*, que je doigtais $\frac{1}{4}$, parceque non seulement mon second doigt était employé à faire avec le premier la sixte mineure *la, fa*, mais parceque le premier doigt étant obligé de barrer pour produire le *fa* de la basse, fait avancer la main bien davantage, et conséquemment le quatrième doigt se trouvait plus à même de presser la seconde corde que le troisième.

Le vingt-unième contient la tierce mineure *si, ré*; cette tierce appartenant aux deux cordes troisième et deuxième, devait être doigtée $\frac{1}{2}$, les deux autres notes se trouvaient sur la même touche, où je tenais la seconde corde avec le premier doigt; je n'avais donc qu'à barrer toutes les cordes en conservant le second doigt sur le *si*, et je produisais l'accord.

Pour le dernier, la sixte mineure *mi, do*, et la tierce majeure *do, mi*, m'indiquaient leur doigté.

Je suis entré dans tous ces détails pour prouver au lecteur la vérité de mon assertion, que toute la clef de la possession de la guitare (comme instrument d'harmonie) consiste en la connaissance des tierces et des sixtes; sans cette connaissance je crois que je ne serais parvenu qu'à devenir une pauvre imitation du violon ou plutôt de la mandoline: je dis *pauvre*, parceque j'aurais manqué du grand avantage du premier de ces instrumens, celui de prolonger, augmenter et diminuer les sons; et du brillant du second, qui, étant, ainsi que le premier, monté à une octave au-dessus de la guitare, donne des traits que celle-ci ne pourrait que très imparfaitement représenter, du moins entre mes mains.

ich den Fingersatz $\frac{1}{3}$ genommen hätte, wenn ich keine Note mit dem zweiten Finger zu machen hätte; da ich ihn aber brauchen musste um das *Cis* zu spielen, so wählte ich für die Terz den Fingersatz $\frac{1}{4}$, und für *B*, dessen grosse Sext das *G* ist, das ich mit dem ersten Finger hielt, verlängerte ich diesen Finger und griff diese Sext damit.

Der sechzehnte enthält die grosse Terz *D Fis*, ihr Fingersatz müsste $\frac{1}{2}$ seyn; aber da der erste Finger für das *A* gebraucht wurde, so wählte ich den Fingersatz $\frac{2}{3}$, u: die vierte leere Saite bildete mir den Bass.

Der siebzehnte ist wie der fünfzehnte, nur einen Ton tiefer, und der achtzehnte wie der erste.

Der neunzehnte enthält die grosse Sext *B G*, giebt man ihr den natürlichen Fingersatz $\frac{4}{3}$, so fiel der zweite Finger natürlich auf *Cis* und die sechste leere Saite bildete mir den Bass.

Der zwanzigste enthält eine kleine Terz *DF*, wofür ich den Fingersatz $\frac{1}{4}$ nahm, weil nicht allein mein zweiter Finger beschäftigt wird, mit dem ersten die kleine Sext *A F* zu bilden, sondern auch, weil mein erster Finger, der sperren musste um das *F* des Basses hervorzubringen, die Hand bedeutend vorrücken lässt, und folglich der vierte Finger die zweite Saite bequemer greifen konnte, als der dritte.

Der 21ᵗᵉ enthält die kleine Terz *H D*; diese der dritten und zweiten Saite angehörende Terz musste den Fingersatz $\frac{1}{2}$ haben, die beiden andere Noten fanden sich auf demselben Griff, wo ich die zweite Saite mit dem ersten Finger hielt; ich brauchte also nur alle Saiten zu sperren, indem ich den zweiten Finger auf dem *H* beibehielt, so brachte ich den Accord hervor.

Bei dem letzten zeigten die kleine Sext *EC* und die grosse Terz *CE* ihren Fingersatz selbst an.

Ich habe mich in diese Einzelnheiten eingelassen, um dem Leser die Wahrheit meiner Behauptung zu beweisen, dafs der Schlüssel zur Herrschaft über die Guitarre (als Harmonie-Instrument) in der Kenntniss der Terzen und Sexten besteht; ohne diese Kenntniss würde ich es, glaube ich, höchstens dahin gebracht haben, ein ärmlicher Nachahmer der Violine oder vielmehr der Mandoline zu werden: ich sage *ärmlich*, weil ich des grossen Vortheils des ersten dieser Instrumente entbehrt hätte, nemlich desjenigen, die Töne zu verlängern, zu verstärken und zu vermindern; so wie des Glänzenden des zweiten, welches, da es wie das erste, eine Oktave höher steht als die Guitarre, Sätze hervorbringt, welche diese nur höchst unvollkommen wiedergeben könnte, wenigstens unter meinen Händen.

Doigté de la Main gauche à l'égard de la Mélodie.

Comme il est très rare que je puisse me résoudre à laisser sans preuve rien de ce que j'avance, je vais dire pourquoi je fais dépendre presque toujours du doigté que j'emploie pour l'harmonie, celui dont je me sers pour la mélodie.

Je considère la gamme, n'importe dans quel ton, comme l'accord parfait de ce ton, commencé par la basse en montant, ou par le dessus en descendant; et faisant entendre successivement non seulement les parties dont il est composé, mais aussi toutes les intonations qui remplissent les intervalles entre ces parties. L'exemple cinquantième (*Pl.* XXIII) fera voir au lecteur qu'en ayant la main gauche disposée pour faire l'accord, toute la gamme se trouve sous les doigts sans qu'il soit nécessaire de la déplacer, à moins que la gamme ne dépasse l'étendue embrassée par l'accord; et que c'est la corde à vide ou le quatrième doigt qui produisent le complément aux parties doigtées pour l'accord.

S'il s'agit de la faire un demi-ton plus haut, exemple cinquante-unième, l'acte de barrer n'étant autre chose que faire servir de sillet la touche contre laquelle le premier doigt presse les cordes, je considère qu'il ne me reste que trois doigts; et la sixte majeure *la bémol, fa*, que le sillet me fait produire me servant pour l'accord, je doigte la sixte mineure *fa, ré bémol*, $\frac{2}{3}$ au lieu de $\frac{1}{2}$ (car mon second doigt devient premier et mon troisième second); je vois que ce *fa* est en tierce majeure avec la basse, et je fais cette tierce avec le quatrième doigt, qui est devenu troisième; une fois l'accord établi, le doigté pour la gamme devient tout naturel, et de demi-ton en demi-ton il me servirait dans toute la longueur du manche si la tonique était produite par la cinquième corde; mais comme il est utile de tirer parti des cordes à vide, j'ai établi d'autres doigtés pour en profiter.

Dans la gamme en *ré*, exemple cinquante-deuxième, la quatrième corde tenant la basse, ne pouvant faire en même temps la tierce *fa dièse*, j'appuie l'accord sur cette note qui me produit le premier renversement (celui de 3e et 6e); je doigte la tierce *fa, la*, selon que je doigte toutes les tierces mineures $\frac{1}{3}$; j'aplatis le premier doigt, et je produis avec la chanterelle la sixte majeure du *la*, que je tiens avec le bout; mon second doigt se trouve à même de faire *ré* sur la seconde corde à la troisième touche, ce qui n'est autre chose que le doigté de tierce majeure entre cette corde et la chanterelle.

Dans la gamme en *mi bémol*, j'emploie le doigté selon l'étendue que je dois parcourir: si je ne veux faire que dix notes, j'emploie celui du n°1, exemple cinquante-troisième; si je veux en faire douze, j'emploie celui

Fingersatz der linken Hand in Bezug auf die Melodie.

Da ich mich sehr selten entschliessen kann, irgend eine Behauptung unerwiesen zu lassen, so werde ich die Gründe darlegen, warum ich den Fingersatz, dessen ich mich für die Melodie bediene, fast immer von dem abhängen lasse, den ich für die Harmonie wähle.

Ich betrachte die Tonleiter, aus welchem Ton sie auch gehe, als den vollkommenen Accord dieses Tons, welcher mit dem Bass beim Aufsteigen, oder mit den hohen Tönen beim Absteigen beginnt, und hintereinander nicht nur die Theile zu hören giebt, woraus er besteht, sondern auch alle Zwischentöne, welche die Intervalle zwischen diesen Theilen ausfüllen. Das 50te Beispiel (Taf. XXIII) wird dem Leser zeigen, dafs wenn die linke Hand bereit gehalten wird, den Akkord zu greifen, die ganze Tonleiter sich unter seinen Fingern befindet, ohne dafs es nöthig wäre, sie zu verrücken; so lange die Tonleiter die Ausdehnung, die der Akkord einnimmt, nicht überschreitet; und dafs die leere Saite oder der vierte Finger die schon durch den Akkord mit dem Fingersatz versehenen Stimmen ergänzen.

Wenn um einen halben Ton erhöht werden soll, (51tes Beispiel), so bedenke ich, da die Handlung des Sperrens nur darin besteht, den Griff, gegen welchen der erste Finger die Saite drückt, als Kamm zu gebrauchen, dafs mir nur drei Finger bleiben; und indem mir die grosse Sext *As F*, das ich durch den Kamm hervorbringe, zum Akkord dient, gebrauche ich für die kleine Sext *F Des* den Fingersatz $\frac{2}{3}$ anstatt $\frac{1}{2}$ (denn mein zweiter Finger wird der erste und mein dritter der zweite); ich sehe, dafs dies *F* eine grosse Terz mit dem Bass bildet, und ich greife diese Terz mit dem 4ten Finger, welcher der dritte geworden ist; steht der Akkord einmal fest, so wird der Fingersatz für die Tonleiter ganz natürlich, und von halbem Ton zu halbem Ton könnte er mir in der ganzen Länge des Halses dienen, wenn der Grundton auf der fünften Saite gespielt würde; aber da es vortheilhaft ist sich der leeren Saiten zu bedienen, so habe ich andere Fingersätze angewandt um sie zu benutzen.

In der Tonleiter in *D*, im 52ten Beispiel, wo der Bass auf die vierte Saite fällt, die also nicht zugleich die Terze *Fis* spielen kann, stütze ich den Akkord auf diese Note, welche mir die erste Umkehrung hervorbringt, (die der 3ten und 6ten); ich wähle den Fingersatz für *FH*, nach Maassgabe meines Fingersatzes für alle kleinen Terzen, nemlich $\frac{1}{3}$; ich lege den ersten Finger platt auf und bringe mit der Quinte die grosse Sext des *A* hervor, welche ich mit dem Ende greife; mein zweiter Finger hat also Gelegenheit, das *D* mit der zweiten Saite auf dem dritten Griff hervorzubringen, was nichts anders ist als der Fingersatz der grossen Terz zwischen dieser Saite und der Quinte.

In der Tonleiter in *Es* setze ich die Finger nach Maassgabe der Ausdehnung, die ich durchlaufen soll; wenn ich nur zehn Noten zu machen habe, so gebrauche ich den Fingersatz von N°1 im 53ten Beispiel; will ich deren aber

du n° 2 (qui n'est autre chose que l'accord en *ut*, exemple cinquantième), en considérant que ma seconde note *fa*, ma cinquième *si bémol*, ma septième *ré*, et ma dixième ou troisième *sol*, se trouvant sur la troisième case, la troisième touche devient le sillet, et que le premier doigt étant obligé de faire ces notes, ce sont les deuxième, troisième et quatrième qui doivent remplir la touche imposée aux premier, deuxième et troisième, pour plaquer l'accord.

En *mi* majeur, en établissant la tierce *mi, sol dièse*, selon le doigté de tierce majeure, la seconde et la chanterelle à vide me donnent le complément de l'accord, et je doigte la gamme comme il est indiqué dans l'exemple cinquante-quatrième.

En *fa*, je vois la sixte mineure *la, fa*, je la doigte en règle ½, mon troisième doigt se trouve à même de produire avec le second la tierce majeure *fa, la*: pour la note *ut*, qui forme une tierce mineure avec *la*, je la fais avec le bout du premier doigt, qui, se trouvant employé sur la chanterelle à la même case, prend très facilement des deux cordes: mon accord déjà établi, la gamme devient toute naturelle en la doigtant selon que je l'indique dans l'exemple cinquante-cinquième.

En *fa dièse*, une fois l'accord établi (exemple cinquante-sixième, N.º 1), je me trouve obligé de m'écarter de la règle générale du doigté, pour faire l'intervalle de *fa dièse* à *sol dièse*; mais je préfère cette déviation à m'écarter de la position principale que je devrais reprendre pour faire le *la dièse*, et je doigte le reste à peu près comme en *fa naturel*. La gamme en *sol bémol* étant à la même case, j'emploie le même doigté. Voyez N.º 2.

En *sol naturel*, la troisième corde et la deuxième étant les deux premières notes de l'accord parfait de ce ton, et n'ayant aucune corde entre la deuxième et la chanterelle pour me produire le *ré*, je la supprime, et je fais avec le quatrième doigt l'octave *sol*: ma main ainsi disposée, je trouve mes doigts à la portée des notes dont j'ai besoin, et je fais sans le moindre mouvement du poignet, la gamme telle qu'elle est doigtée exemple cinquante-septième (N.º 1, *Pl.* XXIV); je puis aussi faire dépendre ce doigté de l'accord *ré, la, ut, fa dièse*, en considérant les notes *sol, si, ré*, comme des intervalles à remplir, ainsi qu'il est indiqué N.º 2.

Pouvant faire un accord parfait en dessous de la note que j'ai prise pour point de départ dans les deux numéros précédents, je puis remplir une double étendue et faire ce que plusieurs professeurs de guitare appellent *le grand accord*. Voyez le N.º 3.

En doigtant la basse *sol* et sa tierce immédiate *si* avec le doigté de tierce majeure ½, la quatrième corde

zwölfe spielen, gebrauche ich den von N.º 2 (welcher nichts anders ist als der Akkord auf *C* im fünfzigsten Beispiel) denn da meine zweite Note *F*, meine fünfte *B*, meine siebente *D* und meine zehnte oder dritte *G*, sich auf demselben Felde befinden, so wird der dritte Griff der Kamm, und da ferner der erste Finger diese Noten machen muss, so muss der zweite, dritte und vierte den Griff übernehmen, welcher für den ersten, zweiten und dritten bestimmt war, um den Akkord zusammen anzuschlagen.

In der Tonleiter in *E* dur, wo ich den Fingersatz der Terz *E Gis* nach dem der grossen Terz bestimme, geben mir die zweite Saite und die Quinte |: beide leer :| die übrigen Stimmen des Akkords, und ich beziffere die Tonleiter, wie es in dem vier u: fünfzigsten Beispiel angegeben ist.

In der in *F* finde ich die kleine Sext *A F*, ich beziffere sie der Regel gemäss ½, mein dritter Finger ist dann in der Lage, mit dem zweiten die grosse Terz *FA* hervorzubringen; die Note *C*, welche eine kleine Terz mit *A* bildet, spiele ich mit der Spitze des ersten Fingers, welcher, da er auf gleichem Felde mit der Quinte beschäftigt ist, beide Saiten leicht greifen kann; da nun so mein Akkord fest steht, so wird die Tonleiter ganz leicht und natürlich, wenn man sie nach der im *55*ten Beispiel angegebenen Weise beziffert.

In *Fis*, muss ich, wenn der Akkord erst feststeht, (*56*tes Beispiel, N.º 1) von der allgemeinen Regel des Fingersatzes abgehen, um den Intervall zwischen *Fis* und *Gis* zu bilden; aber ich ziehe diese Abweichung vor, um mich von der Hauptlage, die ich wieder einnehmen muss, um das *Ais* zu spielen, nicht zu entfernen, und übrigens wähle ich den Fingersatz, wie in der Tonleiter in *F*. Bei der Tonleiter in *Ges*, die auf gleichem Felde liegt, gebrauche ich denselben Fingersatz. Vgl. N.º 2.

In *G*, wo die dritte und zweite Saite die zwei ersten Noten des vollen Akkords dieses Tons bilden, und wo ich zwischen der zweiten Saite und der Quinte keine Saite habe, um das *D* hervorzubringen, lasse ich diesen Ton weg, und spiele mit dem vierten Finger die Oktave *G*: in dieser Lage meiner Hand finde ich meine Finger in der Nähe aller Noten die ich brauche, und spiele ohne die geringste Verrückung des Handballens die Tonleiter mit dem im *57*ten Beispiel (N.º 1, Taf. XXIV) vorgeschriebenen Fingersatz, auch kann ich diesen Fingersatz von dem Akkord *D A C Fis* abhängen lassen, indem ich die Noten *GHD* als auszufüllende Intervalle betrachte, wie es N.º 2 angegeben ist.

Da ich unter der Note, welche ich in den beiden vorhergehenden Nummern zum Ausgangspunkt genommen habe, einen vollen Akkord bilden kann, so kann ich eine doppelte Ausdehnung umfassen und dasjenige hervorbringen, was mehrere Guitarre-Lehrer den grossen Akkord nennen. Vgl. N.º 3.

Wenn ich den Bass *G* und seine unmittelbare Terz *H* mit dem Fingersatz der grossen Terz ½ beziffere, wo alsdann die

me donnant le *ré* à vide, j'y ajoute la position N.º 1; et dès que j'ai profité de la position de ma main pour la première octave, je la place pour le doigté N.º 1 jusqu'au *fa dièse*, que je fais avec le premier doigt pour me ménager une distribution jusqu'au *ré*, qui me fasse changer d'un doigt pour un demi-ton et de deux pour un ton.

En *la bémol* je ne vois que l'accord de *sol* un demi-ton plus haut: je dois donc m'imaginer que la première touche devient le sillet, et je réserve le premier doigt pour toutes les notes qui, dans la gamme en *sol*, se trouveraient sur les cordes à vide: je fais de mes deuxième, troisième et quatrième doigts l'usage que je ferais des premier, deuxième et troisième, et il en résulte le doigté nº 1, exemple cinquante-huitième. Si la gamme doit commencer une octave plus haut (N.º 2), et qu'elle ne dépasse pas l'octave, je la considère comme la gamme en *sol*, N.º 1, exemple cinquante-septième. Un demi-ton plus haut, je prends les trois cordes avec le premier doigt, je mets au surplus le quatrième à la quatrième case, et l'accord une fois établi, j'emploie le doigté N.º 2, exemple cinquante-huitième. Si la gamme doit dépasser son octave, je plaque l'accord avec le même doigté que j'ai employé pour tous ceux dont la basse appartient à la quatrième corde, à commencer par *fa*, et j'établis le doigté N.º 3.

En *la* majeur je fais les notes telles que la construction de ma main régulièrement placée me les fait trouver; mais comme après le *sol dièse* de la troisième corde aucune note ne se trouve à la première case, dès que j'ai besoin de la seconde pour l'*ut dièse*, je glisse toute la main d'un demi-ton, j'emploie le premier doigt (exemple cinquante-neuvième, N.º 1), et je fais dépendre les notes suivantes, jusqu'au *la*, du doigté N.º 2 (exemple précédent) avec la seule différence qu'il est placé un demi-ton plus haut, et que je profite des notes produites par les cordes à vide. Si je veux appuyer l'accord sur la quatrième corde (N.º 2), il ne s'agit que de faire à la hauteur *la* ce que j'ai fait exemple cinquante-huitième, N.º 3.

En *si* bémol (exemple soixantième) le premier doigt à la basse et le quatrième à son octave avec la quatrième corde à vide, me donnent une position qui place ma main à même de parcourir aisément tous les intervalles compris dans cette étendue; dès que je vais plus loin, l'acte de glisser le premier doigt d'*ut* à *ré* me fait avancer d'un ton, et me trouvant dans le même cas où je me trouvais à la dixième note de la gamme N.º 1, exemple cinquante-huitième, je n'ai qu'à suivre le même procédé.

Finalement, en *si* naturel, la tierce majeure *si*, *ré dièse* (que je doigte $\frac{1}{2}$), me donne la position convenable pour parcourir les intervalles diatoniques jusqu'au *si*, seconde corde à vide. Comme cette corde n'a devant

vierte leergelassene Saite mir das *D* giebt, so füge ich die Lage N.º 1 hinzu; und sobald ich die Lage meiner Hand für die erste Oktave benutzt habe, rücke ich sie für den Fingersatz N.º 1 bis auf *Fis* weiter, welches ich mit dem ersten Finger greife, um mir eine Vertheilung der übrigen bis zum *D* vorzubehalten, wobei ich mit einem Finger für einen halben Ton und mit zweien für einen ganzen abwechseln kann.

In *As* finde ich den Akkord des *G*, nur einen halben Ton höher, ich muss mir also den ersten Griff als den Kamm vorstellen, und den ersten Finger für alle Noten zurückbehalten, die in der Tonleiter auf *G* auf den leeren Saiten liegen würden; ich mache mit meinem zweiten, dritten und vierten Finger den Gebrauch, den ich mit dem ersten, zweiten und dritten machen würde, woraus der Fingersatz N.º 1, im *58*ten Beispiel hervorgeht. Soll die Tonleiter eine Oktave höher (N.º 2) beginnen, ohne dafs sie die Oktave überschreitet, so betrachte ich sie wie die Tonleiter in *G*, N.º 1 im *57*ten Beispiel. Einen halben Ton höher, nehme ich die drei Saiten mit dem ersten Finger, und überdies setze ich den vierten Finger auf das vierte Feld, und wenn der Akkord nun feststeht, gebrauche ich den Fingersatz N.º 2 im *58*ten Beispiel. Wenn die Tonleiter ihre Oktave überschreiten soll, so schlage ich den Akkord mit dem nemlichen Fingersatz an, den ich in allen Fällen gebraucht habe, wo der Bass auf die vierte Saite fällt, mit *F* anzufangen und nehme den Fingersatz N.º 3.

In *A* dur spiele ich die Noten, wie die Bildung meiner Hand in ihrer regelmässigen Lage sie mich finden lässt; da aber nach dem *Gis* der dritten Saite keine Note in dem ersten Felde zu finden ist, so schiebe ich, sobald ich des zweiten Feldes für das *Cis* bedarf, die ganze Hand um einen halben Ton weiter, gebrauche den ersten Finger (*59*ten Beispiel N.º 1), und mache die folgenden Noten, bis zum *A* von dem zweiten Fingersatz (im vorigen Beispiel) abhängig, nur mit dem einzigen Unterschied, dafs er einen halben Ton höher liegt, und dafs ich die Noten, welche die leeren Saiten hervorbringen, benutze. Wenn ich den Akkord auf die vierte Saite (N.º 2) stützen will, so brauche ich auf der Tonhöhe *A* nur zu thun, was ich im *58*ten Beispiel N.º 3, gethan habe.

In *B* dur (*60*ten Beispiel) giebt der erste Finger im Bass und der vierte auf seiner Oktave mit der vierten leeren Saite mir eine Lage, die meine Hand in Stand setzt, alle Intervalle, die in dieser Ausdehnung liegen, mit Leichtigkeit zu durchlaufen; so bald ich weiter gehe, lässt mich der Akt, den ersten Finger von *C* auf *D* zu schieben, einen Ton vorschreiten, und da ich mich nun in demselben Falle befinde, wie bei der zehnten Note der Tonleiter N.º 1 im *58*ten Beispiel, so brauche ich nur dasselbe Verfahren zu beobachten.

Endlich in *H* dur, giebt mir die grosse Terz *H Dis*, wofür ich den Fingersatz $\frac{1}{2}$ nehme, die angemessene Lage, um die diatonischen Intervalle bis zum *H*, zweite leere Saite, zu durchlaufen. Da diese Saite nur die Quinte vor sich

elle que la chanterelle, elle ne peut être la basse d'un accord, puisqu'il doit être composé au moins de trois notes. Je continue donc la gamme en songeant seulement à la nature des intervalles, pour la connaissance des cases et la distribution proportionnelle des doigts, et il en résulte le doigté exemple soixante-unième (1).

Tous les traits de mélodie n'ont point la même étendue, la même direction, ni la même suite d'intervalles; ils n'ont pas non plus le même point de départ; par conséquent il a fallu me rendre compte de ce que j'allais faire, avant que de m'occuper des moyens par lesquels je le ferais plus aisément. Mais comment expliquer la nature d'un trait de mélodie sans avoir recours à l'harmonie, dans un temps où le solfége n'est plus la science des sons? *Mi, sol, ut, si, ré, fa, mi, ré, ut* (*Pl.* XXV, exemple soixante-deuxième), étaient anciennement la nomenclature exclusive de ce chant; mais aujourd'hui ce même chant n'a qu'à changer de place pour changer de nomenclature, (ce qui fait qu'il y en a sept pour une seule chose), et cette nomenclature devenant à son tour l'expression d'un bien plus grand nombre de choses différentes, le solfége moderne manque de précision dans les idées musicales: il est exclusivement la science des figures; de sorte que l'explication que je pourrais donner là-dessus étant entravée par la privation d'un grand nombre de moyens de me rendre intelligible, je serai obligé de prendre des détours et d'employer des périphrases pour exprimer des idées qui, par cette raison, pourraient paraître compliquées.

Le seul moyen que je vois, c'est de prier le lecteur de bien faire attention à deux choses très essentielles lorsqu'il s'agit de *musique*: 1º que la mélodie, exemple soixante-troisième, est la même, malgré que les notes qui la forment soient différentes, (voyez l'exemple soixante-quatrième jusqu'au soixante-cinquième); 2º que les mêmes notes peuvent exprimer un grand nombre de choses différentes, et que l'objet change de place mais non pas de forme, malgré que les notistes ne fassent aucune différence dans la manière de les envisager, si ce n'est les obstacles dont on surcharge l'imagination pour faire une machine de l'être pensant. Ceci paraît contradictoire; mais que l'on y réfléchisse, et l'on trouvera que toute l'intelligence étant exclusivement employée à la coupe des pierres qui composent un édifice, il ne reste qu'une machine pour la conception du plan général d'architecture. On me

(1) Le lecteur m'aura trouvé peut-être trop minutieux dans cet article, mais je le prie de prendre en considération que, fidèle à mon principe de ne rien établir d'autorité, je dois une démonstration de tout ce que je propose, et que je crois lui prouver plus de respect en soumettant à son jugement les raisons que j'ai eues pour établir telle ou telle maxime, qu'en lui disant, *Telle chose doit être faite parceque c'est mon avis*.

hat, so kann sie nicht der Bass eines Akkordes seyn, weil er wenigstens aus drei Noten bestehen muss. Ich setze also die Tonleiter fort und denke nur an die Natur der Intervalle, um die Felder zu kennen und die Finger verhältnissmässig zu vertheilen und es ergiebt sich daraus der Fingersatz des 61ten Beispiels. (1)

Nicht alle Theile der Melodie haben die gleiche Ausdehnung, die gleiche Richtung, noch die gleiche Folge von Intervallen; sie haben eben so wenig den gleichen Ausgangspunkt; ich musste mir also Rechenschaft geben, was ich thun wollte, ehe ich mich mit den Mitteln beschäftigte, wie ich es am Leichtesten ausführte. Wie aber soll man die Natur eines Theils der Melodie erklären, ohne auf die Harmonie zurückzugehen, in einer Zeit, wo das Noten-ABC nicht mehr die Wissenschaft der Töne ausmacht? *E, G, C, H, D, F, E, D, C* (Taf. XXV, 62tes Beispiel), waren ehedem die ausschliessliche Nomenclatur dieses Gesangs; aber heutzutage braucht dieser Gesang nur den Ort zu wechseln um die Nomenclatur zu wechseln (daher man deren sieben für dieselbe Sache hat), und da diese Nomenclatur ihrerseits der Ausdruck einer noch weit grössern Zahl von Dingen wurde, so gebricht es dem neuern Noten-ABC an Bestimmtheit in den musikalischen Gedanken: es ist nichts mehr als die Lehre von den Zeichen; da mithin die Erklärung die ich hierüber geben könnte, durch den Mangel einer grossen Anzahl von Mittel mich verständlich zu machen, beeinträchtigt werden würde, so sähe ich mich genöthigt Umwege zu machen, und Umschreibungen zu gebrauchen, um Gedanken auszudrücken, die aus diesem Grunde, verworren scheinen könnten.

Ich sehe kein anderes Mittel, als den Leser zu bitten, auf zwei Dinge wohl zu merken, die sehr wesentlich sind, wenn es sich um Musik handelt: 1tens, dafs die Melodie, im 63ten Beispiel, dieselbe ist, obgleich die Noten, die sie bilden, verschieden sind, (Vgl. das 64te bis 65te Beispiel); 2tens, dafs dieselben Noten eine grosse Menge verschiedener Dinge ausdrücken können, und dafs der Gegenstand den Ort, aber nicht die Gestalt wechselt, obgleich die Notenspieler in der Art sie zu betrachten, durchaus keinen Unterschied machen, als die Hindernisse, womit man die Einbildungskraft überladet, um ein denkendes Wesen in eine Maschine zu verwandeln. Dies scheint sich zu widersprechen, aber man denke darüber nach, so wird man finden, dafs wenn die ganze geistige Kraft nur dazu verwandt wird, die Steine zu behauen, woraus ein Gebäude errichtet werden soll, für die Erfindung des allgemeinen Baurisses nur eine Maschine übrig bleibt. Man wird mir entgegnen, wie der Bauriss

(1) Der Leser wird mich bei diesem Artikel wohl zu umständlich gefunden haben, aber ich bitte ihn zu bedenken, dafs ich, meinem Grundsatze getreu, nichts auf Glauben hinzustellen, alles beweisen muss, was ich behaupte, und dafs ich ihm mehr Achtung zu beweisen glaube, indem ich meine Gründe für die Regeln, welche ich aufstelle, seiner Beurtheilung unterwerfe, als wenn ich ihm sagte, „das muss gethan werden, weil es meine Meinung ist".

dira que, de même que le plan général appartient à l'architecte et non au tailleur de pierre, les connaissances que j'exigé appartiennent à l'harmoniste et non au simple lecteur de musique; mais en ce cas ils devrait s'appeler notiste et non pas musicien, puisque la musique est la science des sons, et que je n'appellerai jamais musicien celui dont l'oreille serait le seul guide pour la partie musicale de son solfége, mais celui dont le solfége serait l'art de classer, et de rectifier les idées qui doivent guider l'oreille.

La première chose que j'examine dans un trait de mélodie, c'est si elle franchit des intervalles tels qu'on les trouve entre les parties d'un accord, ou si elle marche par degrés immédiats ascendans ou descendans; si elle monte par groupes de deux ou trois notes descendantes, ou si elle descend par groupes ascendans. Dès que je vois des notes me formant un accord détaillé, je plaque cet accord; lorsque les notes sont disposées autrement, je les doigte selon leur marche, d'après les exemples *Pl.* XXIII et XXIV, et lorsqu'elles sont disposées en gâmme successive, j'observe le doigté indiqué dans les exemples soixante-cinquième, soixante-sixième, soixante-septieme, soixante-huitième et soixante-neuvième de la *Pl.* XXVI. Le doigté de l'exemple soixante-dixième, *Pl.* XXVII, prouve l'application de cette théorie.

Outre cela, je vois que mon premier doigt placé sur la seconde corde, (n'importe à quelle case), me dispose la main de manière à ce que le quatrième, tombant naturellement sur la chanterelle, me produise une sixte mineure, et qu'en l'alongeant d'une case il me produit facilement la sixte majeure. J'ai donc une donnée positive pour établir cette position pour tous les traits de mélodie qui ne dépasseront pas cette étendue; mais le doigté intermédiaire devant changer selon la note de la gamme faite par le premier doigt, c'est de la manière d'envisager cette note que dépend l'emploi des autres. Je ne puis nullement transmettre mon raisonnement en musicien, parceque je ne serais pas sûr d'être généralement compris en disant, je pars d'*ut*, de *mi*, etc., lors que le lecteur verrait *si bémol* ou *ut dièse* (1).

(1) Je suppose que je dois faire l'accord N.º 1 (exemple soixante-onzième, *Pl.* XXVII), et que je me trompe en faisant celui N.º 2. quelqu'un voulant me remettre, me dirait: *Faites ut dièse.* Si je le supposais musicien, je ferais l'accord N.º 3; mais si je le supposais simplement notiste, je comprendrais qu'il ne parle point du son, mais du mécanisme qui le produit, et je ferais l'accord N.º 1. Un harmoniste me dirait: *Faites la quinte augmentée;* et je ne m'y tromperais point, car dans le solfége que j'ai appris, cela signifierait: *faites sol un demi-ton plus haut;* et comme pour moi *sol* veut dire cinquième intonation de la gamme majeure du ton où je suis, je comprendrais l'harmoniste même sans avoir appris l'harmonie.

dem Architecten und nicht dem Steinmetzen angehöre, so gehörten die Kenntnisse, welche ich verlange, dem Harmonisten und nicht dem schlichten Musikleser; allein dann sollte er sich Notenspieler und nicht Musiker nennen, denn die Musik ist die Wissenschaft der Töne, und ich werde den nie einen Musiker nennen, dem das Gehör zum einzigen Leiter durch den musikalischen Theil seiner Lautlehre dient, sondern nur denjenigen, dessen Lautlehre die Kunst wäre, die Gedanken zu ordnen und zu berichtigen, welche das Ohr leiten sollen.

Das erste, was ich bei einem Melodiesatz prüfe ist, ob sie Intervalle, wie sie zwischen den Stimmen eines Akkords liegen, überspringt, oder ob sie auf unmittelbar nebeneinander liegenden Stufen auf- oder absteigt; ob sie in Gruppen von zwei oder drei absteigenden Noten aufsteigt, oder in aufsteigenden Gruppen niedersteigt. Sobald ich die Noten einen zerstückelten Akkord bilden sehe, schlage ich diesen Akord zusamen an, sind aber die Noten anders gestellt, so beziffere ich sie ihrem Gange gemäss, nach den Beispielen Taf. XXIII u. XXIV, und stehen sie in aufeinanderfolgender Tonleiter, so befolge ich den im 65ten 66ten 67ten 68ten u: 69ten Beispiel der XXVIten Taf. angegebenen Fingersatz. Der Fingersatz des 70ten Beispiels, Taf. XXVII, beweist die Anwendbarkeit dieser Theorie.

Wenn überdies mein erster Finger auf die zweite Saite fällt, (gleichviel auf welchem Felde,) so liegt meine Hand so, dafs der vierte, der ganz natürlich auf die Quinte fällt, eine kleine Sext hervorbringt, und wenn ich ihn um ein Feld verlängere, auch mit Leichtigkeit die grosse Sext. Ich habe also eine feste Norm diese Lage bei allen Melodiesätzen anzuwenden, welche diese Ausdehnung nicht überschreiten, da aber der zwischenliegende Fingersatz wechseln muss nach Maassgabe der Note der Tonleiter, welche der erste Finger spielt, so hängt von der Art diese Note zu betrachten, der Gebrauch der übrigen ab. Ich kann meine Folgerung nicht in die musikalische Sprache übersetzen, weil ich nicht darauf rechnen dürfte allgemein verstanden zu werden, wenn ich sagte: „Ich gehe aus von *C*, von *E*, u.s.w:" wenn der Leser nur *B* oder *Cis* sähe. (1)

(1) Angenommen, ich wollte den Akkord N.º 1 (71tes Beispiel, Taf. XXVII) spielen, und irrte mich, indem ich den N.º 2 spielte, so würde einer, der mich zurecht weisen wollte, sagen: Spielen Sie *Cis*. Wenn ich ihn nun für einen Musiker ansähe, so würde ich den Akkord N.º 3 spielen; hielte ich ihn aber für einen blossen Notenspieler, so würde ich denken, er spreche nicht vom Klange, sondern von dem Mechanismus, wodurch er hervorgebracht wird und den Akkord N.º 1 spielen. Ein Harmonist würde mir sagen: Spielen Sie die übermässige Quinte, und ich würde nicht irren, denn nach dem Noten-A B C, das ich gelernt, bedeutet dies: Spielen Sie *G* um einen halben Ton höher, und da für mich *G* nur heisst, die fünfte Stufe der Dur-Tonleiter, von dem Ton an aufwärts gerechnet, bei welchem ich stehe, so würde ich den Harmonisten verstehen, selbst ohne Harmonie gelernt zu haben.

Je dois donc détailler les différentes combinaisons en présentant la note faite par le premier doigt, sous tous les rapports qu'elle puisse avoir avec sa tonique, en indiquant le doigté exemple soixante-douzième.

Dans le passage exemple soixante-treizième, je prends les deux premières notes sur la troisième corde, pour me préparer à la position du premier doigt sur le *ré* (cinquième note de la gamme du ton), afin d'avoir sous mes doigts tout le trait jusqu'au *si*; ensuite je traite le *fa dièse* selon son rapport avec la tonique, j'y place le premier doigt, je le considère comme septième note et je doigte les notes suivantes en conséquence.

Dans un passage qui doive être exécuté avec rapidité, il est très utile de profiter d'une position pour produire le plus grand nombre de notes qui s'y trouvent; mais dans un passage chantant j'ai trouvé mieux de chercher les notes où les vibrations seraient plus continuées. Le *sol* produit par la chanterelle à la troisième case est bien plus prolongé que s'il était produit par la seconde corde à la huitième, ou par la troisième à la douzième. Il y a deux raisons pour que cette différence existe: 1°. les parties de la corde mise en vibration sont plus courtes et 2°. leur grosseur augmente en raison de la diminution de leur longueur (1).

Je préfère donc changer plus souvent de position pour produire le chant avec la seconde et la chanterelle, que de faire avec les troisième et quatrième cordes en bas du manche, des notes dont les vibrations ne se prolongeraient que dans le cas où elles seraient répétées par la résonnance des cordes plus graves; ce qui ne peut avoir lieu dans toutes les notes; celles dont les vibrations seraient prolongées feraient paraître davantage la sécheresse des autres. Le doigté de ma Fantaisie, à deux guitares, intitulée *l'Encouragement* (2), fait voir, dans la partie de l'élève, de quelle manière je mets en pratique ce que je viens de dire. On verra combien je profite des cordes à vide dans le *cantabile*, pour que les sons soient plus prolongés, et dans les passages d'agilité, pour m'épargner des changemens de position.

J'ai trouvé d'une grande importance de m'habituer à prendre une position qui me fasse embrasser au besoin la distance d'une tierce majeure sur la même corde avec le premier et le quatrième doigt; de manière que la note intermédiaire soit faite par le se-

(1) Si en faisant l'essai on entend le *sol* fait avec la seconde corde très prolongé, ce n'est pas à cette corde que l'on doit en attribuer la cause, mais à la résonnance de la troisième, qui, ayant la même note au grave, est mise en oscillation dès qu'une autre corde donne une intonation qui se trouve dans sa résonnance, surtout l'octave et la quinte.

(2) Publiée chez Pacini.

Ich muss also die verschiedenen Verbindungen beim Anschlagen der Note, die ich mit dem ersten Finger spiele, unter allen zu ihrem Grundtone möglichen Beziehungen erwägen, unter Angabe des Fingersatzes des 72ten Beispiels.

In der Stelle des 73ten Beispiels, greife ich die zwei ersten Noten auf der dritten Saite, um mich auf die Lage des ersten Fingers auf dem *D* (fünfte Note der Tonleiter dieses Tons) vorzubereiten, damit ich den ganzen Satz bis zum *H* unter meinen Fingern habe, alsdann behandle ich das *Fis* nach seiner Beziehung zum Grundtone, setze den ersten Finger darauf, betrachte es als siebente Note und beziffere die folgenden Noten demgemäss.

In einer Stelle die schnell ausgeführt werden soll, ist es sehr vortheilhaft eine Lage beizubehalten, um eine so grosse Zahl von darin begriffenen Noten hervorzubringen als möglich, aber in einer singenden Stelle fand ich es besser die Noten da zu suchen, wo die Schwingungen länger anhalten. Das *G* welches die Quinte auf dem dritten Felde hervorbringt, klingt viel länger nach, als wenn es mit der zweiten Saite auf dem achten hervorgebracht worden wäre, oder mit der dritten auf dem zwölften. Diese Verschiedenheit hat zwei Gründe: 1tens die in Schwingung gesetzten Theile der Saite sind kürzer und 2tens ihre Dicke nimmt im Verhältniss der Abnahme ihrer Länge zu. (1)

Ich ziehe es also vor die Lage öfters zu wechseln, um den Gesang mit der zweiten Saite und der Quinte zu spielen, als mit der dritten und vierten Saite am untern Theile des Halses Noten hervorzubringen, deren Schwingungen nur dann fortgesetzt werden könnten, wenn sie durch den Nachhall der schwerern Saiten wiederholt würden; was nicht bei allen Noten statt haben kann; diejenigen, deren Schwingungen fortwähren, würden die Trockenheit der andern nur noch mehr hervorheben. Der Fingersatz meiner Fantasie für zwei Guitarren, „die Aufmunterung" betitelt (2), zeigt, in der Partie des Schülers, auf welche Art ich das Ebengesagte in Anwendung bringe. Man wird sehen, wie sehr ich die leeren Saiten in dem *Cantabile* benutze, damit die Töne anhaltender werden, und um mir in den bewegtern Stellen Veränderungen der Lage zu ersparen.

Ich habe es sehr wichtig gefunden, mich an eine Lage zu gewöhnen, in der ich nöthigenfalls die Entfernung einer grossen Terz auf derselben Saite mit dem ersten u: vierten Finger umfassen kann; so dafs die zwischenliegende Note mit dem zweiten gespielt wird, welcher

(1) Wenn man, indem man den Versuch hiervon macht, das auf der zweiten Saite hervorgebrachte *G* sehr lange fortklingen hört, so muss man den Grund davon nicht dieser Saite beimessen, sondern dem Mitklingen der dritten, welche dieselbe Note in der Tiefe hat, und in Schwingung geräth, sobald eine andere Saite einen Ton anstimmt, die in ihrem Nachhall liegt, vorzüglich die Oktave und die Quinte.

(2) Bei Pacini erschienen.

cond, qui par sa longueur et son jeu est plus à même de s'écarter du premier que le troisième du quatrième.

Prétendre que sur un instrument on puisse exécuter tout ce qui est imaginable en musique, c'est, à mon avis, ne point connaître l'instrument. Le Piano-Forte, qui offre tant de ressources, ne pourrait rendre l'effet de mon étude vingt-quatrième pour Guitare sans en changer la texture, parceque ce n'est pas dans son doigté: on pourrait à la rigueur l'exécuter sans en déplacer une seule note; mais cela entrerait déjà dans la catégorie des tours de force. On ne doit donc pas s'étonner que je n'aie point cherché des règles pour des choses que je crois ne pas être du domaine de la guitare: qu'un autre les fasse, qu'il étonne; tant mieux, s'il trouve le moyen de ne point sacrifier à ces sortes de choses ce que l'instrument a de plus avantageux et de plus agréable. Quant à moi, je ne m'en sentais pas la force, et je n'ai voulu m'occuper de ce que je ne pouvais trouver à propos d'acquérir, qu'après être bien sûr de posséder tout ce qui est dans le genre que j'ai cru particulier à la guitare (1). J'entendrais des tours de force de certains pianistes, et je connaîtrais tout de suite qu'ils en ont fait une étude presque exclusive; mais que je les entende de Cramer, Kalkbrenner, Bertini et d'autres de leur classe, je m'apercevrai sur-le-champ qu'ils ne s'y sont livrés qu'après avoir fait pendant long-temps des études bien plus solides.

Doigté de la Main droite.

La position ordinaire de mes doigts me tient le premier au-dessous de la deuxième corde, le second au-dessous de la première, et le pouce à même de parcourir toutes les autres sans déplacer la main. Si la mélodie est plus basse que la note de la chanterelle à vide, je passe mon premier et second doigt à la troisième et deuxième corde; toute basse, je l'attaque de rigueur avec le pouce, dont je me sers aussi très souvent pour attaquer

(1) On faisait en ma présence la description de tous les tours de force et des choses extraordinaires exécutées sur le Violon par le célèbre Paganini. Quelqu'un demanda: "Et comment joue-t-il tout bonnement du Violon? — " Parfaitement, " répondit celui à qui la question s'adressait, et qui pouvait prononcer avec connaissance de cause. Dès lors je considérai cet artiste comme un vrai talent colossal, digne de sa grande réputation.

durch seine Länge und sein Spiel geeigneter ist, sich von dem ersten zu entfernen, als der dritte vom vierten.

Verlangen, dafs man auf einem Instrumente alles ausführen könne, was sich in der Musik erdenken lässt, heisst meines Erachtens, das Instrument nicht kennen. Das Pianoforte, das so viele Hülfsmittel darbietet, würde die Wirkung meines 24ten Studiums für die Guitarre nicht wiedergeben können, ohne dessen Textur zu verändern, weil es nicht in seinem Fingersatz liegt: man könnte es zwar nöthigenfalls ausführen, ohne die Lage einer einzigen Note zu verändern, aber das würde schon in die Kategorie der Gewaltstreiche gehören. Man darf sich also nicht wundern, wenn ich keine Regeln für Dinge aufgesucht habe, die mir nicht ins Bereich der Guitarre zu gehören scheinen. Mache sie ein Anderer und errege Erstaunen: desto besser, wenn er nur das Mittel findet, solchen Dingen nicht dasjenige zum Opfer zu bringen, was das Instrument Angemesseneres u: Schöneres zu gewähren hat. Ich meinestheils, hielt es über meine Kräfte und wollte mich nicht mit Dingen beschäftigen, die ich nicht für vortheilhaft hielt zu erlernen, bevor ich ganz sicher seyn durfte, Alles zu besitzen, was der Gattung angehört, die mir der Guitarre eigenthümlich schien. (1) Wenn ich von gewissen Pianisten Künsteleien höre, so werde ich gleich erkennen, dafs sie ein fast ausschliessliches Studium davon gemacht haben, höre ich sie aber von Cramer, Kalkbrenner, Bertini und einigen andern von ihrem Rang, so werde ich auf der Stelle gewahr werden, dafs sie sich erst nach langen gründlichern Studien mit ihnen beschäftigt haben.

Fingersatz der rechten Hand.

In der gewöhnlichen Lage meiner Finger halte ich den ersten über der zweiten Saite, den zweiten über der ersten u: den Daumen bereit, um die übrigen ohne Verrückung der Hand zu durchlaufen. Liegt die Melodie tiefer als die Note der leeren Quinte, so rücke ich meinen ersten u: zweiten Finger auf die dritte und zweite Saite, jede Bassnote schlage ich stark mit dem Daumen an, dessen ich mich auch sehr oft bediene um Noten anzuschlagen, die nicht zum

(1) Man machte in meiner Gegenwart eine Beschreibung von all den Kunststücken und ausserordentlichen Dingen, die der berühmte Paganini auf der Violine ausführt. Jemand fragte: Und wie spielt er ohne Künstelei? Vortrefflich, antwortete der Befragte, welcher mit Sachkenntniss zu urtheilen verstand. Seitdem betrachte ich diesen Künstler, als ein wahrhaft colossales Talent, das seines grossen Rufes würdig ist.

des notes qui n'appartiennent point à la basse, mais qui déterminent une partie accentuée de la mesure, ou le commencement d'une fraction aliquote. Si la mélodie est double et en sixtes, j'écarte un peu mon second doigt du premier, je remonte un peu la main (non par la contraction du poignet, mais en baissant un peu le coude), et mon premier et second doigts se trouvent chacun au-dessous de leurs cordes respectives. Si la partie intermédiaire a plus de mouvement que la supérieure, et que la corde intermédiaire doive être attaquée, c'est toujours le premier doigt que j'emploie, parceque mes doigts ont moins de facilité à mesure qu'ils approchent du quatrième; c'est par cette raison que, lorsque j'ai une suite de sixtes à faire sans être accompagnées d'une corde, j'emploie le pouce pour toutes les notes qui appartiennent à la quatrième corde, et même pour plusieurs de celles qui appartiennent à la troisième.

Lorsqu'il s'agit d'un trait détaché sans accompagnement, j'ai entendu plusieurs guitaristes, et principalement M. Aguado, qui les font avec une netteté et une vitesse surprenantes en employant alternativement le premier et le second ou le troisième doigt. Mais ayant consulté la construction de la main, j'ai trouvé que dès que le second doigt est en jeu, si le pouce est en repos, c'est la partie inférieure de la main qui agit, et que dès que je mets en mouvement le pouce et l'index seuls, c'est la partie supérieure qui agit. J'en sais la raison; mais au lieu de faire parade du peu de connaissances que je puis avoir en anatomie, je m'en rapporte au jugement des anatomistes sur mon assertion: le lecteur peut faire l'expérience en attaquant une corde plusieurs fois avec vitesse alternativement avec le premier et le second doigt; il verra qu'il ne peut le faire sans remuer le troisième et le quatrième; mais qu'il fasse la même opération avec le pouce et l'index, et il verra la partie inférieure rester sans autre mouvement que celui que l'action du pouce communique à toute la main. Cette observation m'a décidé à exécuter les traits de cette espèce avec le pouce et l'index, et c'est dans cette intention que j'ai fait ma dix-neuvième leçon et ma cinquième étude pour habituer l'écolier à ce jeu: d'ailleurs il m'est plus facile de trouver vite la corde basse dont je puis avoir besoin immédiatement après le trait avec le pouce, n'ayant qu'à ouvrir la main sans la déplacer, que de passer de la position indiquée, *fig*. 23 (*Pl*. VIII), à la position *fig*. 11 (*Pl*. IV), car je conserve toujours la ligne AB, *fig*. 4 (*Pl*. IV), parallèle au plan de la table d'harmonie. Quelquefois ma main gauche vient au secours de la droite dans des groupes descendans de trois notes, je doigte les trois à la fois; le doigt qui produit la

Bass gehören, aber einen durch den Tackt betonten Theil ausmachen, oder die erste Note irgend eines Bruchtheils. Geht die Melodie doppelt und in Sexten, so entferne ich ein wenig meinen zweiten Finger vom ersten, erhebe die Hand etwas, (nicht durch Zusammenziehung des Handballens, sondern durch geringe Senkung des Ellenbogens) und mein erster und zweiter Finger befinden sich beide über ihren Saiten. Wenn die Mittelstimme mehr Bewegung hat als die Oberstimme und die zwischenliegende Saite angeschlagen werden soll, so gebrauche ich immer den ersten, weil meine Finger weniger Leichtigkeit haben, jemehr sie sich dem 4ten nähern. Aus diesem Grunde nehme ich, wenn ich eine Reihe Sexten zu machen habe, ohne von einer Saite begleitet zu werden, den Daumen für alle Noten, die der 4ten, und selbst für einige, die der 3ten angehören.

Abgestossene Sätze ohne Begleitung hörte ich von mehrern Guitarristen und vorzüglich Hrn. Aguado mit erstaunlicher Nettigkeit und Raschheit ausführen blos durch abwechselnden Gebrauch des ersten und zweiten oder dritten Fingers. Da ich aber die Bildung der Hand zu Rathe zog, fand ich, dafs sobald mein zweiter Finger im Spiel begriffen ist und der Daumen ruht, der untere Theil meiner Hand thätig ist, und sobald ich den Daumen mit dem Zeigefinger zugleich in Bewegung setze, der obere Theil allein thätig ist. Ich kenne den Grund, aber anstatt mit den geringen anatomischen Kenntnissen zu prunken, die ich haben mag, beziehe ich mich für meine Behauptung auf das Zeugniss der Anatomen; der Leser mag die Erfahrung machen, indem er eine Saite mehrmals abwechselnd mit dem ersten und zweiten Finger schnell hintereinander greift; er wird sehen, dafs er es nicht thun kann, ohne den dritten und vierten zu bewegen; wenn er aber dieselbe Verrichtung mit dem Daumen u: dem Zeigefinger vornimmt, so wird der untere Theil in keine andere Bewegung gerathen, als diejenige, welche die Thätigkeit des Daumens der ganzen Hand mittheilt. Diese Beobachtung bestimmte mich, die Sätze dieser Art mit dem Daumen und dem Zeigefinger auszuführen und in dieser Absicht verfasste ich mein 19tes Übungsstück und mein fünftes Studium, um den Schüler an dies Spiel zu gewöhnen: überdies ist es mir leichter, die tiefe Saite, deren ich unmittelbar nach dem Satz mit dem Daumen bedürfen kann, schnell zu finden, wenn ich nur die Hand zu öffnen habe ohne sie zu verrücken, als von der angegebenen Lage (*fig*: 23. Taf: VIII) zu der Lage *fig*: 11. Taf: IV. überzugehen, denn ich behalte immer die Linie AB, *fig*: 4. Taf: IV. bei, welche mit dem Resonanzboden parallel läuft. Zuweilen kommt meine linke Hand der rechten zu Hülfe in absteigenden Gruppen von drei Noten, ich wähle für alle drei den gleichen Fingersatz; der Finger, welcher die höchste her-

plus haute, que j'attaque avec la main droite, au lieu de la quitter en s'élevant, prend la forme d'un crochet, et en se retirant vers la paume (sans varier la position de toute la main), il me produit la note immédiate qui se trouve déjà doigtée; je fais avec ce doigt ce que j'ai fait avec l'autre, et il me produit la troisième note. D'après ce que je viens d'exposer, le lecteur peut aisément déduire que, si j'emploie rarement le troisième doigt de la main droite pour l'harmonie, je le proscris entièrement pour la mélodie. Telles sont les bases sur lesquelles j'établis le jeu de ma main droite: les exceptions aux règles que j'observe n'ont lieu que lorsque la musique l'exige, mais alors la manière de l'écrire indique le doigté que j'emploie si c'est dans une phrase d'harmonie. L'exemple soixante-quatorzième (Nº. 1, *Pl*. XXVII), d'après ce que j'ai dit, devrait être exécuté en passant le premier doigt, qui vient d'attaquer le *la* de la troisième corde, à la quatrième pour faire le *mi*. Mais en l'écrivant selon le Nº. 2, on voit que ce même *mi* ne fait point partie de la mélodie faite par les notes blanches, mais en fait une autre séparée dont les notes ne coïncident point avec celles de la basse: je puis donc employer le pouce alternativement pour la basse et cette partie, en conservant ma main bien placée. Lorsque dans un passage à trois parties celle du milieu a plus de notes à faire que la partie chantante, et que ces notes exigent deux cordes, j'observe si l'accent musical est sur la plus haute ou sur la plus basse; si l'accent se trouve sur la plus haute, c'est le pouce qui me fait la plus basse; mais si l'accent se trouve sur la plus basse, je fais les deux avec le premier doigt, que je fais passer de l'une à l'autre. Voyez le même exemple, dans lequel les numéros indiquent les doigts de la main droite. Comme le pouce ne compte point pour la main gauche, attendu que je ne l'ai jamais sur la touche, j'emploie les mêmes numéros pour ceux de la main droite, et j'indique le pouce par une petite croix.

Le petit doigt me sert quelquefois en l'appuyant perpendiculairement sur la table d'harmonie au-dessous de la chanterelle, mais j'ai grand soin de le lever dès qu'il ne m'est point nécessaire. La nécessité de cet appui vient de ce que dans les passages qui exigent une grande vélocité du pouce pour passer des notes de la basse à celles d'une partie intermédiaire, tandis que le premier et le second doigt sont occupés à compléter la fraction de la mesure en triolets ou autrement, je ne pourrais jamais être sûr de conserver mes doigts exactement vis-à-vis de leurs cordes respectives; alors le petit doigt me tient toute la main en position, et je n'ai à m'occuper que de la marche du pouce; mais

vorbringt, die ich mit der rechten Hand anschlage, nimmt statt sie zu verlassen, indem er sich erhäbe, die Gestalt eines Hakens an und sich gegen die flache Hand zurückziehend, (ohne die Lage der ganzen Hand zu verrücken,) bringt er die folgende Note hervor, die schon mit einem Finger versehen ist: mit diesem Finger mache ich es wie mit dem andern, und er bringt mir die dritte Note hervor. Aus dem eben Entwickelten wird der Leser leicht ableiten, dafs, wenn ich den dritten Finger der rechten Hand selten für die Harmonie gebrauche, ich denselben für die Melodie gänzlich ausschliesse. Dies sind die Grundpfeiler, worauf ich das Spiel meiner rechten Hand gründe: Ausnahmen von den Regeln, die ich beobachte, finden nur Statt, wenn die Musik es erfordert, aber alsdann giebt die Art sie zu schreiben, den Fingersatz, den ich nehme, wenn es in einem Harmonie=Satz geschieht. Das 74te Beispiel (Nº. 1. Taf: XXVII) müsste nach dem Gesagten gespielt werden, indem der erste Finger, der eben das *A* der dritten Saite angeschlagen hat, auf die vierte gerückt würde um das *E* zu spielen. Schreibt man es aber nach Nº. 2, so sieht man, dafs dieses *E* kein Theil der Melodie ist, welche die halben Noten bilden, sondern eine eigene getrennte bildet, deren Noten mit denen des Basses nicht zusammenfallen: ich kann also den Daumen abwechselnd für den Bass und diese Stimme gebrauchen und doch die Hand in guter Lage behalten. Wenn in einem dreistimmigen Satz die mittlere Stimme mehr Noten zu spielen giebt als die Singstimme, und diese Noten zwei Saiten in Anspruch nehmen, so untersuche ich, ob der musikalische Accent auf der höchsten oder auf der niedrigsten liegt; liegt er auf der höchsten, so muss der Daumen die unterste machen, liegt er aber auf der niedrigsten, so mache ich sie beide mit dem ersten Finger, den ich von einer zur andern gleiten lasse. Vgl. das selbe Beispiel, in welchem die Zahlen die Finger der rechten Hand angeben. Da der Daumen für die linke Hand nicht mitzählt, weil ich ihn nie auf dem Griffbret halte, so gebrauche ich dieselben Zahlen für die rechte Hand und bezeichne den Daumen durch ein Kreuzchen.

Der kleine Finger dient mir zuweilen, ihn senkrecht auf den Resonnanzboden über der Quinte zu stützen, aber ich habe wohl Acht, ihn wieder aufzuheben, sobald es nicht mehr nöthig ist. Die Nothwendigkeit dieser Stütze rührt daher, dafs in den Stellen, welche eine grosse Geschwindigkeit des Daumens erfordern, um von den Noten des Basses zu denen einer Mittelstimme überzugehen, während der erste und zweite Finger beschäftigt sind, einen Bruchtheil des Tackts mit Triolen oder in anderer Weise auszufüllen, ich nie sicher seyn könnte, meine Finger genau ihren entsprechenden Saiten gegenüber zu halten; aber der kleine Finger hält mir die ganze Hand in der Lage, und ich habe mich nur mit dem Gange

dès que ma main peut conserver la position convenable sans cet appui, je cesse de l'employer, pour que l'élévation de la partie inférieure de la main me permette d'attaquer les cordes avec les doigts le moins arqués que possible.

des Daumens zu beschäftigen; aber sobald meine Hand die ihr angemessene Lage ohne diese Stütze beibehalten kann, höre ich damit auf, damit die Erhöhung des untern Theiles der Hand mir erlaube, die Saiten mit so wenig als möglich gekrümmten Fingern anzuschlagen.

DES SONS HARMONIQUES.

Ces sons s'appellent ainsi parcequ'ils sont le résultat des différentes intonations produites par la vibration du corps sonore; une corde tendue, mise en vibration, plus elle est grave, plus elle déclare distinctement les intonations respectives à ses fractions aliquotes. En touchant seule la dernière touche d'un Piano de six octaves, on entend presque plus sa tierce majeure à l'aigu que le son générateur; mais à mesure que l'on parcourt le clavier, on s'aperçoit que plus on avance vers le milieu, plus le son générateur sort dégagé de toute autre intonation. J'entendais des sons harmoniques que l'on appelle en Espagne *flûtés*. J'entendais bien une autre qualité de son que ceux non flûtés, mais ces sons ne se prolongeant nullement, et sortant toujours accompagnés du bruit produit par la violence que le doigt fait à la corde qui s'oppose à son passage, je ne concevais point quel rapport il pouvait y avoir entre ce bruit et le son d'une flûte; ils me faisaient plutôt l'effet du marimbe des Indiens (1). J'observais aussi qu'on ne les produisait jamais que sur la septième touche, sur la cinquième, mais très rarement, et très fréquemment sur la douzième; que sur cette derniere le son en était plus agréable et un peu plus prolongé que sur les deux autres, et que toujours le dernier son qu'ils produisaient était le plus clair. Je fis des réflexions là-dessus et j'en trouvai la cause. Je sais qu'une corde tendue me donne un son déterminé. Si j'y mets un chevalet mobile, d'abord à la moitié de la longueur totale, la corde produira l'octave en

(1) Des morceaux de bois très compacte et d'une différence progressive de longueur. Un cordon de chaque côté en tient les bouts et les maintient parallèles. C'est une échelle dont le cordon qui attache le haut est assez long pour que celui qui en joue puisse passer sa tête dedans. Ainsi suspendu au cou, il prend l'autre extrémité avec la main gauche en l'avançant pour que les morceaux de bois soient suspendus en l'air; il a à sa main droite une baguette flexible avec une boule solide au bout qui lui sert à frapper les bois, qui produisent différentes intonations.

VON DEN HARMONISCHEN TÖNEN.

Die Töne heissen also, weil sie das Resultat der verschiedenen Anstimmungen sind, welche die Schwingungen des tönenden Körpers hervorbringen: eine gespannte Saite, die man in Schwingung setzt, drückt je tiefer sie ist, um so deutlicher die ihren aliquoten Bruchtheilen entsprechenden Anstimmungen aus. Wenn man die letzte Taste eines Pianofortes von sechs Octaven anschlägt, so hört man seine grosse Terz fast schärfer als den ursprünglichen Ton; aber jemehr man die Claviatur durchläuft, jemehr bemerkt man, gegen die Mitte, dafs der angeschlagene Ton frei von jeder andern Anstimmung hervorkömmt. Wenn ich jene harmonischen Töne vernahm, welche man in Spanien Flötentöne nennt, so hörte ich wohl dabei eine andere Art des Klanges als bei den übrigen, die diesen Namen nicht führen; da diese Klänge aber gar nicht nachklingen und stets von dem Geräusche begleitet werden, welches die heftige Reibung des Fingers gegen die Saite, die sich seiner Bewegung entgegensetzt, hervorbringt, so begriff ich nicht was dieses Geräusch mit dem Klange einer Flöte gemein haben solle; sie schienen mir eher denen des indischen Marimbo (1) zu gleichen. Ich bemerkte auch, dafs man sie nur hervorbrachte auf dem siebenten Griffe, auf dem fünften jedoch nur sehr selten; und sehr häufig auf dem zwölften; und dafs auf diesem letzten der Ton viel angenehmer und etwas anhaltender war, als auf den beiden andern, und dafs der letzte Ton, den sie hervorbrachten, immer der reinste war. Ich dachte hierüber nach und fand bald die Ursache. Ich weiss, dafs

(1) Dies Instrument besteht aus einzelnen Stücken sehr festen Holzes von fortschreitender Längenverschiedenheit. Eine Schnur hält auf beiden Seiten die Enden in gleicher Richtung. So bilden sie eine Leiter, an deren obern Theile eine Schnur befestigt ist, die sich derjenige um den Hals hängt, der dies Instrument spielt. Alsdann ergreift er das andere Ende mit der linken Hand und zieht es an sich, damit die einzelnen Holzstücke in der Luft schweben; in der rechten Hand aber hält er eine schwanke Gerte mit einer schweren Kugel am Ende, womit er die Hölzer berührt und dadurch Töne von verschiedener Höhe und Tiefe hervorbringt.

dessus du son primitif dans chacune de ses moitiés; si je le place au quart de sa longueur, ce quart me produira la double octave, et les trois quarts de l'autre côté me donneront la quarte du son primitif; si je le place au tiers, ce tiers me donne la double quinte, et les deux tiers de l'autre côté la quinte simple: je déduis de cette théorie que la partie de la corde qui me donne le son harmonique, n'est point celle que j'attaque avec la main droite, mais celle qui est entre ma main gauche et le sillet; que c'est par cette raison que les sons montent à mesure que je raccourcis cette distance, et que les vibrations devant cesser plus tôt en raison de la diminution de longueur, plus ma main gauche se rapprochait du sillet, moins les sons étaient purs et prolongés. Je voyais que le même doigt de la main gauche qui avait déterminé la partie aliquote de la corde était un obstacle à la vibration, et que l'intonation une fois déterminée, si la corde était immédiatement abandonnée, elle ne produirait point dans sa vibration le son générateur, mais elle prolongerait celui que la partie aliquote aurait produit. Les guitaristes retirant le doigt de dessus les cordes immédiatement après le dernier son, celui-ci était le seul qui, sans qu'ils le fissent exprès, éprouvait le résultat du procédé indiqué; et mon observation me fit établir comme règle, 1° de ne point presser trop légèrement la corde au point déterminé, mais d'une manière qui me la fît bien sentir sous mon doigt; 2° que l'acte de l'attaquer avec le doigt de la main droite devait être immédiatement suivi de celui de la laisser vibrer en liberté en levant celui de la main gauche; 3° qu'à mesure que les sons à produire exigeraient une position plus rapprochée du sillet, l'acte d'attaquer la corde devait être plus violent, et la pression du doigt de la main gauche plus forte, sans obliger cependant la corde de se rapprocher de la touche.

Après avoir acquis l'habitude de produire les sons d'une manière agréable, je regrettais qu'il n'y en eût pas pour tous les tons. J'entendis parler d'un procédé par lequel on pouvait les produire, mais dès que j'en eus connaissance, je m'aperçus que l'invention ne pouvait guère prospérer; elle se réduisait à faire déterminer la moitié de chaque longueur, entre le point qui devait produire le son et le chevalet, par un doigt de la même main qui attaque la corde, pendant que l'autre main est employée à doigter les intonations dont les sons harmoniques produisent l'octave. Outre la double tâche qui m'était imposée en m'obligeant de mesurer des distances bien exactes pour les deux mains, j'y trouvai l'inconvénient

eine gespannte Saite mir einen bestimmten Ton giebt. Setze ich nun einen beweglichen Steg oder Kamm darunter, zuerst in die Mitte der ganzen Länge, so wird sie auf beiden Seiten eine Octave höher klingen. Setze ich den Steg unter das Viertheil der Länge, so wird dieses Viertheil mir die doppelte Octave, und die 3 Viertheile der andern Seite die Quarte des ursprünglichen Tones geben; setze ich ihn unter ein Drittheil der Länge, so giebt dies Drittheil mir die doppelte Quinte, und die beiden Drittheile der andern Seite die einfache Quinte. Aus dieser Betrachtung folgere ich, dafs der Theil der Saite, welcher mir den harmonischen Ton hervorbringt, nicht derjenige ist, welchen ich mit der rechten Hand anschlage, sondern der zwischen der linken Hand und dem Kamme; dafs daher auch die Töne steigen, jenachdem dieser Zwischenraum verkürzt wird, und da die Schwingungen nach Maassgabe der geringern Länge abnehmen, auch die Töne weniger rein ausklingen können, jemehr meine linke Hand sich dem Kamme nähert. Ich sah also, dafs derselbe Finger der linken Hand, welcher den aliquoten Theil der Saite bestimmt hatte, ein Hinderniss der Schwingungen wurde, und dafs nach einmal bestimmter Anstimmung die sogleich verlassene Saite den Grundton in ihren Schwingungen nicht hervorbringe, sondern den fortsetze, welchen der aliquote Theil hervorgebracht hatte. Wenn also manche Guitarristen den Finger unmittelbar nach dem letzten Tone zurückziehen, so ist dieser, ohne dafs sie es beabsichtigten, der einzige Ton welcher die Vortheile des beschriebenen Verfahrens erfährt. Aus dieser Beobachtung entstanden meine Regeln: 1° die Saite an der bestimmten Stelle nicht zu leicht zu drücken, sondern so, dafs ich sie wohl unter meinem Finger empfände. 2° Der Handlung des Anschlagens der Saite mit dem Finger der rechten Hand müsse unmittelbar die folgen, sie durch Aufhebung des Fingers der linken Hand in freie Schwingung zu setzen. 3° jemehr die hervorzubringenden Töne die Lage der Hand in der Nähe des Kammes bedingen, desto heftiger müsse das Anschlagen der Saite geschehen und desto stärker der Druck des Fingers der linken Hand seyn, jedoch ohne die Saite zu nöthigen, dem Griff zu nahe zu kommen.

Als ich die Fertigkeit erworben hatte, diese Klänge auf eine dem Ohr angenehme Weise hervorzubringen, bedauerte ich, dafs sie nicht für alle Töne vorhanden seien. Ich hörte von einem Verfahren, durch das man sie hervorbrächte, aber sobald ich es kennen lernte, bemerkte ich, dafs diese Erfindung nicht zum Ziel führen könne; sie beschränkte sich, die Hälfte der Länge zwischen dem Punkt, der den Ton hervorbringen soll und dem Stege durch einen Finger der nemlichen Hand, welche die Saite anschlägt, zu bestimmen, während die andere Hand beschäftigt ist, die Anstimmungen hervorzubringen, wovon die harmonischen Töne die Octave bilden. Ausser der doppelten Aufgabe, die mir dies stellte, die Entfernungen beider Hände genau abzumessen, fand ich noch den Übelstand (für mich)

(pour moi) d'être forcé d'employer toute la main droite pour attaquer une seule note, et que chacune de celles que je voulais produire, non seulement me coûtait un mouvement du poignet, mais de tout le bras, et que, n'ayant pas un point d'appui, il m'était presque impossible de diriger avec assurance le doigt pour déterminer exactement la moitié de chaque distance. J'en attribuai d'abord la cause au défaut d'habitude, mais quelque temps après je priai celui qui m'avait communiqué cette découverte, dont il disait se servir avec avantage, de me jouer quelques passages par ce moyen. Je m'aperçus qu'il éprouvait les mêmes difficultés que moi, qu'il jouait très lentement, et que la corde pressée terminant ses vibrations plus tôt que la corde à vide, les sons harmoniques produits par ce procédé devaient être moins sonores. Cela me contrariait, car je désirais beaucoup pouvoir produire tous les sons. J'imaginai d'employer le même procédé que sur le violon, en déterminant la note avec le premier doigt, et en faisant avec le petit, quatre touches plus loin, ce que je faisais avec un autre sur la quatrième pour produire la double octave. Ce moyen me souriait un peu plus, mais j'y trouvais toujours l'inconvénient d'être obligé de raccourcir l'écart des deux doigts à mesure que ma main approchait du corps de l'instrument; et quand même je fusse parvenu à acquérir l'habitude du raccourcissement progressif, je me trouverais toujours sans assurance, lorsque la mélodie marcherait tout autrement que par degrés progressifs. Ce fut alors que je me fis cette question: Est-ce que dans la vibration du corps sonore on ne trouve pas toutes les intonations de la gamme diatonique?... Pourquoi ne tâcherais-je pas d'interroger la nature, en déterminant sur une corde grave toutes les parties aliquotes et même les aliquantes de sa longueur?... J'en fis l'essai, et je trouvai que la quatrième corde, par exemple, me donnait ces intonations:

À la douzième touche	La 8e	re.
À la neuvième	La 10me ou tierze majeure	fa dièse.
À la septième	La double 5e	la.
À la cinquième	Double 8e	re.
À la quatrième	Double 3e majeure	fa dièse.
Un peu au-dessous de la troisième.	Triple 5e	la.
Un peu plus au-dessûs de la même.	Triple 7e mineure	ut.
Au-dessous de la deuxième	Triple 8e	re.
Sur la deuxième	Triple 9e	mi.

darin, dafs ich die ganze Hand gebrauchen musste, um eine einzige Note anzuschlagen, und dafs jede, die ich hervorbringen wollte, mir nicht blos eine Bewegung der Hand, sondern des ganzen Arms kostete, und dafs es mir, da ich keinen Stützpunkt hatte, fast unmöglich war, den Finger mit Sicherheit zu richten, um die Hälfte jeder Entfernung genau zu bestimmen. Anfangs schrieb ich dies dem Mangel an Gewohnheit zu, aber einige Zeit nachher bat ich denjenigen, der mir diese Entdeckung mitgetheilt hatte, von welcher er versicherte, sich ihrer mit Vortheil zu bedienen, mir einige Stellen auf diese Weise zu spielen. Ich bemerkte, dafs es ihm dieselben Schwierigkeiten verursache, wie mir, dafs er sehr langsam spielte, und dafs die harmonischen Klänge, welche auf diese Weise hervorgebracht wurden, klangloser ausfallen mussten, weil die gedrückte Saite ihre Schwingungen eher endigt, als die leere. Dies verdross mich, weil ich sehr gewünscht hätte alle Töne hervorbringen zu können. Ich versuchte es, dasselbe Verfahren wie auf der Violine anzuwenden, indem ich die Note für den ersten Finger bestimmte, u: mit dem kleinen Finger vier Griffe weiter machte, was ich mit einem andern auf dem vierten machte um die doppelte Oktave herzubringen. Dies Mittel gefiel mir etwas besser, aber es hatte doch den Übelstand, die Entfernung der beiden Finger verkürzen zu müssen, jemehr sich meine Hand dem Rumpf des Instruments näherte; und wenn es mir auch gelungen wäre, die Fertigkeit dieser fortschreitenden Verkürzung zu erlangen, so würde ich doch aller Sicherheit ermangelt haben, so oft sich die Melodie anders als in fortschreitenden Stufen bewegte. Da legte ich mir die Frage vor: Sind nicht in der Schwingung des tönenden Körpers alle Anstimmungen der diatonischen Tonleiter enthalten?... Warum sollte ich nicht die Natur fragen, indem ich auf einer tiefen Saite alle aliquoten und selbst aliquanten Bruchtheile ihrer Länge bestimme? Ich versuchte es und fand dafs Zb. die vierte Saite folgende Anstimmungen ergab:

Auf dem 12ten Griff	Die Octave.	D.
Auf dem 9ten Griff	Die Decime oder grosse Terz.	Fis.
Auf dem 7ten Griff	Die doppelte Quinte	A.
Auf dem 5ten Griff	Die doppelte Octave	D.
Auf dem 4ten Griff	Die doppelte grosse Terz	Fis.
Etwas unter der 3ten	Die dreifache Quinte.	A.
Etwas oberhalb derselben.	Die dreifache kleine Septime.	C.
Unter der zweiten	Die dreifache Octave	D.
Auf der zweiten	Die dreifache None.	E.

Toutes ces intonations ne sont point également distinctes sur toutes les cordes; leur clarté est en raison directe de leur plus ou moins de gravité. Mais puisque chaque corde me produit les mêmes résultats qu'aux intonations, je puis trouver dans l'une quelque intonation qui me manquerait dans l'autre. Je me formai le tableau représenté par l'exemple soixante-quinzième (*Pl*: XXVIII), et je vis de combien de sons harmoniques je pouvais disposer par le moyen ordinaire (1). Comme il y en a qui sont presque inappréciables, je les ai retranchés autant que possible dans mes compositions, et voyant qu'il m'était impossible de les exécuter avec vitesse, dans un trait de mélodie, sans que mon jeu eût, d'une manière trop marquée, le cachet de la difficulté, j'ai porté mes vues vers les combinaisons d'harmonie. Dès que je joue dans un ton immédiat à celui de la sixième corde, je la monte ou je la descends à la tonique, alors les sons harmoniques, conservant leurs rapports avec le son générateur, doivent déférer à l'égard de ceux des autres cordes, et je trouve en *ré* et en *fa* les intonations indiquées dans les exemples soixante-seizième et soixante-dix-septième: ayant plusieurs endroits où je puis trouver une même intonation, je profite de ce moyen pour jouer en sons harmoniques à deux parties, et même à trois. Il serait inutile d'indiquer le doigté, puisque je n'écris jamais le son qui doit résulter, mais la corde que j'attaque, et le numéro qui indique la touche sur laquelle je la presse. Le lecteur verra, dans une de mes vingt-quatre études, qu'en suivant la numération, il produira les trois parties. Je vais cependant lui en offrir une autre dans l'exemple soixante-dix-huitième (*Pl*: XXX), pour le cas où il n'aurait pas mes études sous les yeux.

Quelquefois je profite aussi du procédé du Violon dont j'ai parlé, mais très rarement, et avec de grandes précautions. Dans une de mes Variations sur le thème de Paësiello: *Nel cor più non mi sento*, je termine les deux reprises par les deux sixtes en sons harmoniques, exemple soixante-dix-neuvième; on voit que, pour la dernière, je fixe le premier doigt sur la cinquième corde à la troisième touche pour bien déterminer l'*ut*; la touche devient le sillet, et si, à cinq touches, je devais produire la double octave de la corde à vide *la*, je produirais, à l'octave (devenue quinte), la double octave d'*ut*; je produis

(1) On ne doit point perdre de vue que la guitare étant montée à une octave au-dessous de la musique écrite en clef de *sol*, les sons harmoniques résultent exactement à la hauteur que je les écris (Voy. *Pl*. XXIX.)

Alle diese Anstimmungen sind nicht auf allen Saiten gleich deutlich, sondern je tiefer die Saiten sind, je genauer lassen sie sich unterscheiden. Weil aber jede Saite das gleiche Resultat bei diesen Anstimmungen gewährt, so kann ich auf der einen die Anstimmung finden, die ich auf der andern vermisse. Ich entwarf mir die Tabelle welche das 75te Beispiel (Taf: XXVIII) darstellt, und ich sah, über wie viel harmonische Klänge ich nach der gewöhnlichen Weise zu gebieten hatte (1) Da einige derselben nur wenig zu schätzen sind, so habe ich sie in meinen Compositionen so viel als möglich abgesondert und da ich sah, dass ich sie in einer Melodiestelle unmöglich mit Geschwindigkeit ausführen könne, ohne dass mein Spiel die Schwierigkeit zu deutlich verrathe, so lenkte ich meine Aufmerksamkeit auf die Verbindungen der Harmonie. Wenn ich in einem Tone spiele, der unmittelbar dem der sechsten leeren Saite folgt, und sie auf die Tonika erhöhe oder vertiefe, so müssen die harmonischen Klänge, indem sie ihre Beziehungen zu ihrem erzeugenden Tone beibehalten, in Rücksicht auf die der andern Saiten nachgeben, so dass ich in *d* u: *f* die Anstimmungen finde, welche im 76ten u: 77ten Beispiel angegeben werden: habe ich mehrere Stellen, wo ich dieselbe Anstimmung finden kann, so bediene ich mich dieses Mittels um in harmonischen Klängen zweistimmig oder gar dreistimmig zu spielen. Es würde unnütz seyn, den Fingersatz anzugeben, weil ich nie den Ton schreibe, welcher hervorgebracht werden soll, sondern die Saite, welche ich anschlage und die Zahl, welche den Griff anzeigt, worauf ich sie nehme. Der Leser wird in einer meiner 24 Studien sehen, dass er die drei Stimmen hervorbringen wird, wenn er der Bezifferung Folge leistet. Ich will ihm aber in dem 78ten Beispiel (Taf: XXX) noch eine andere geben, falls er meine Studien nicht bei der Hand haben sollte.

Manchmal bediene ich mich auch des oben besprochenen, von der Violine entlehnten Verfahrens, jedoch höchst selten und nur mit grosser Behutsamkeit. In einer meiner Variationen über Paesiello's Thema: *Nel cor più non mi sento*, schliesse ich die beiden Sätze mit den zwei Sexten in harmonischen Klängen (79tes Beispiel); man sieht in dem letzten, dass ich den ersten Finger auf die fünfte Saite über dem dritten Griff ansetze, um das *C* genau zu bestimmen; der Griff wird zum Kamme und wenn ich fünf Griffe weiter die doppelte Oktave der leeren Saite *A* hervorbringen sollte, so würde ich auf der Oktave, (welche zur Quinte wird) die doppelte Oktave von *C* hervorbringen;

(1) Man darf nicht ausser Augen lassen, dass die Guitarre eine Oktave unter der im *G* Schlüssel geschriebenen Musik gestimt ist, und die harmonischen Klänge also gerade so hoch ausfallen, als ich sie schreibe (Vgl. Taf. XXIX.)

avec le second doigt la double octave de *mi*, sur la cinquième touche avec la sixième corde, et les deux notes réussissent très distinctement; mais aussi cette Variation est plus lente que les autres. Je ne dis pas qu'avec beaucoup d'exercice on ne puisse parvenir, par les moyens indiqués, à jouer en sons harmoniques avec plus de vitesse que moi; en ce cas, je me féliciterai toujours d'être surpassé, car ce sera une preuve de l'utilité de mes recherches.

mit dem zweiten Finger bringe ich die doppelte Oktave von *E* auf dem fünften Griff mit der sechsten Saite hervor, u: beide Noten fallen sehr deutlich aus; aber diese Variation geht auch langsamer als die andern. Ich bestreite nicht, dafs es sich durch Übung erlangen lässt, mittelst des angegebenen Verfahrens schneller als ich, in harmonischen Tönen zu spielen; in diesem Falle müsste ich mir Glück wünschen, übertroffen worden zu seyn, denn es wäre ein Beweis von der Nützlichkeit meiner Untersuchungen.

ACCOMPAGNEMENTS.

Je ne puis m'expliquer sur cet article de la même manière que j'ai raisonné pour moi-même, attendu que j'ai promis de n'employer que des termes qui soient à la portée de tous les lecteurs. L'harmonie et le contre-point ont été mes guides, mais je dois fuir tout ce qui m'assimilerait à ceux qui préfèrent ne pas manquer une occasion d'employer des mots techniques (quand même il y en aurait d'autres moins mystérieux), à se rendre intelligibles.

Tout accompagnement suppose d'abord une basse et au moins deux parties d'harmonie; il représente donc trois instrumens au moins; par conséquent, les différentes intonations des notes qui composent ce qui est généralement appelé batterie, ne doivent pas être considérées comme l'expression du jeu d'un seul. Pour que je puisse donner à l'accompagnement l'expression de ce qu'il représente, je dois me rendre compte de l'objet que je veux représenter. La basse me frappe les commencemens des parties aliquotes de la mesure, ce qui est l'accent musical; mais ces accens sont plus ou moins nombreux, selon que la musique est composée. Par exemple, dans un air à quatre temps, dont tous seraient marqués par la basse, et dont les notes des parties d'harmonie étant de la même valeur, frap= peraient ensemble, je dois considérer seulement deux notes accentuées, celles désignées par les numéros impairs; de manière que la première et la troisième le seraient, et la deuxième et la quatrième seraient les temps faibles; même dès que j'aurais deux accens à marquer dans la mesure, le second doit être moins marqué que le premier. En général on peut établir qu'une basse a la moitié moins d'accens que de notes, et que toute note qui occuperait dans la mesure la place désignée par un numéro pair, quand même elle serait un accent par rapport aux parties

VON DER BEGLEITUNG.

Ich kann mich über diesen Punkt nicht in der Weise ausdrücken, wie ich für mich selber gedacht habe, weil ich nur solche Ausdrücke zu gebrauchen versprochen, die meinen Lesern verständlich sind. Die Harmonielehre u: der Contrapunkt waren meine Führer, aber ich muss Alles vermeiden, was mich denjenigen ähnlich machen könnte, die es vorziehen, keine Gelegenheit, technische Ausdrücke zu gebrauchen, entschlüpfen zu lassen, (selbst wenn es andere, minder geheimnissvolle giebt), um sich verständlich zu machen.

Jede Begleitung setzt zuvörderst einen Bass und wenigstens zwei Harmoniestimmen voraus: sie stellt also wenigstens drei Instrumente dar; mithin müssen die verschiedenen Anstimmungen, welche das, was man gemeinhin voller Schlag auf der Guitarre nennt, ausmachen, nicht als der Ausdruck des Spiels eines Einzelnen betrachtet werden. Um der Begleitung den Ausdruck dessen zu geben, was sie darstellen soll, mufs ich mir erst von dem Gegenstand Rechenschaft ablegen, den ich darstellen will. Der Bass schlägt die Anfänge der jevielten Bruchtheile des Tactes an, was den musikalischen Accent bildet; aber diese Accente sind mehr oder weniger zahlreich, jenachdem die Composition ist. ZB, in einem 4 Vierteltakt, wo jedes Viertel durch den Bass bezeichnet wird, und wo die Noten der Harmoniestimmen von gleichem Werthe zusammen anschlagen, habe ich blos zwei accentuirte Noten zu beachten, nemlich die, welche mit ~~ungleichen~~ geraden Zahlen bezeichnet werden, d.h. die erste und die dritte, während die zweite und vierte die schwächern Takttheile bilden; habe ich aber in einem Takt zwei Accente zu betonen, so muss der zweite minder scharf als der erste betont werden. Im Allgemeinen lässt sich annehmen, dafs der Bass die Hälfte weniger Accente als Noten hat, und dafs jede Note, welche in dem Takt eine mit einer gleichen Zahl zu bezeichnende Stelle einnimmt, wenn sie auch in Bezug auf die Harmoniestimmen betont, ist, es als

d'harmonie, ne le serait pas comme basse. Par cela seul, je pris un grand soin à m'habituer à attaquer la basse comme je l'exige dans un orchestre qui accompagne, et à donner aux parties d'harmonie le même degré de force que j'exigerais des violons, et non pas davantage; c'est-à-dire que la basse soit toujours plus marquée, et que l'on entende les parties qui lui succèdent de manière à reconnaître qu'elles en sont dépendantes, de même que la résonnance est moins forte que le son qui la produit. Ceci ne se rapporte qu'à la manière de jouer un accompagnement. Je voudrais bien expliquer comment j'ai raisonné pour faire des accompagnemens; mais outre qu'il me serait impossible, sans me servir des termes dont je dois éviter l'emploi, ceci appartient plutôt au traité que je me propose de publier: *De l'Harmonie appliquée à la Guitare*. J'indiquerai cependant tout ce que la simple connaissance des tierces et des sixtes pourra rendre intelligible.

Un accompagnement de Piano-Forté, s'il est bien fait, doit être construit comme un Quatuor ou un Trio dans l'Orchestre; or, en prenant cet accompagnement pour modèle, je puis régler là-dessus celui de la guitare. Les comparaisons sont d'une grande ressource pour la compréhension, et je prierai le lecteur de m'en permettre une pour prouver que si la guitare ne fait pas les mêmes notes que l'orchestre, ni en quantité ni en hauteur, l'accompagnement n'en sera pas moins le même. Si l'on fait un portrait de grandeur naturelle, on y trouvera tous les plus petits détails que l'on voit dans l'original, et l'on appelle ce tableau portrait original; voici l'orchestre: que l'on fasse une copie de ce portrait dont les dimensions soient seulement le tiers du premier, une grande partie des petits détails sera supprimée; d'autres, qui dans la grandeur totale étaient développés, seront représentés peut-être par un seul point; les proportions relatives des traits seront toujours les mêmes, et malgré que chacun aura moins de coups de pinceau, on verra le même objet; voici le Piano-Forté: si de cette copie on en fait encore une autre réduite au tiers, on sera obligé de faire bien plus de suppressions; un petit cercle de l'original pourrait être représenté par un point, et cependant produire l'effet du petit cercle; de sorte que les moyens de saisir la ressemblance étant moins nombreux en détail, elle serait parfaite si les traits conservaient les mêmes proportions relatives; et voici la guitare. Cette vérité établie, je vais transmettre l'accompagnement d'un chant de Mozart, réduit d'abord au Piano d'une manière à rendre l'intention de l'auteur, d'après son accompagnement

Bassnote nicht seyn wird. Aus diesem Grunde allein gab ich mir viele Mühe, den Bass immer so anzuschlagen, wie ich es von einem Orchester verlange, das mich begleitet, und den Harmoniestimmen den Grad von Stärke zu geben, den ich von den Violinen verlange, und keinen höhern; der Bass muss nemlich immer betonter seyn und die Harmoniestimmen müssen von ihm abhängig erscheinen, wie der Wiederhall schwächer ist, als der Ton, welcher ihn hervorbringt. Dies bezieht sich nur auf die Methode, eine Begleitung zu spielen. Ich möchte gern darstellen, wie ich gefolgert habe, um Begleitungen zu schreiben, aber es würde mir nicht nur unmöglich seyn, ohne Ausdrücke zu gebrauchen, die ich vermeiden will, sondern dies gehört auch mehr in die Abhandlung, welche ich „über die Harmonielehre in der Anwendung auf die Guitarre" herauszugeben gedenke. Indessen will ich alles angeben, was die blosse Kenntniss der Terzen und Sexten verständlich machen kann.

Eine Clavier=Begleitung muss, wenn sie gut geschrieben ist, wie ein Quartett oder Terzett im Orchester eingerichtet seyn; wenn ich also eine solche Begleitung zum Muster nehme, so kann ich die auf der Guitarre darnach einrichten. Vergleichungen sind eine grosse Hülfsquelle des Verständnisses und ich bitte den Leser, mir eine zu erlauben, um zu beweisen, dafs wenn auch die Guitarre nicht dieselbe Noten wie das Orchester spielt, sowohl in Bezug auf Dauer als Höhe, die Begleitung nichts destoweniger doch dieselbe seyn kann. Mahlt Jemand ein Porträt in Lebensgrösse, so sieht man darauf alle feine Partien umständlich wie auf dem Original, und man nennt dies Bild ein Original=Porträt: hier hat man das Orchester: macht man von diesem Porträt eine Copie in einem bis auf ein Drittel des ersten verjüngten Maafsstab, so wird ein grosser Theil der kleinen Partien unterdrückt seyn; andere, die in dem lebensgrossen Bilde ausgeführt waren, deutet vielleicht ein einziger Punkt an; die Züge werden immer in dem gleichen Verhältnisse zu einander stehen, und obgleich jeder aus weniger Pinselstrichen besteht, wird man doch denselben Gegenstand erkennen; hier hat man das Piano=Forte. Macht man von diesem Bilde abermals eine Copie zu einem Drittheil der Grösse jener, so wird man genöthigt seyn, noch viel mehr zu unterdrücken; eine ganze Partie des Original=Bildes deutet vielleicht ein Punkt an, der doch die Wirkung jener ganzen Partie hervorbringt, so dafs die Mittel, die Ähnlichkeit herbeizuführen, zwar im einzelnen weniger zahlreich sind, aber sie doch vollkommen erreichen, wenn nur die einzelnen Züge ihr gegenseitiges Verhältniss beibehalten: hier hat man die Guitarre. Nach Feststellung dieses Satzes theile ich die Begleitung eines Liedes von Mozart mit, welche nach seiner Orchester=Begleitung für das Pianoforte auf eine Weise eingerichtet worden, dafs die Absicht des Ver=

d'orchestre (exemple quatre-vingts, *Pl:* XXXI). Je vois que jusqu'au premier temps de le quatrième mesure, la main gauche me joue la basse telle qu'elle est dans la partition d'orchestre, et la droite me frappe les temps non accentués, ainsi qu'ils sont écrits dans la partition pour les Violons et l'Alto; mais dans le reste de la quatrième mesure, je vois trois tierces descendantes à la main droite, et une note tenue, tandis que la main gauche, outre qu'elle soutient la basse qui a frappé la mesure, fait trois tierces en mouvement contraire à celles de la main droite: tout cet ensemble est fait dans l'orchestre par des instrumens à vent; ensuite le même jeu alternatif recommence, et il continue jusqu'à la huitième mesure, où il y a encore une autre phrase d'instrumens à vent. Mon premier soin, en le transmettant à la guitare, est d'employer des figures de la même valeur, pour conserver l'identité du mouvement; ensuite, de voir quelles sont les tierces ou les sixtes qui se trouvent dans les accords, pour les prendre pour bases de mon doigté. Si je me trouve comme, par exemple dans le dernier accord de la seconde mesure, dont la tierce mineure *fa dièse, la*, devant être doigtée $\frac{1}{4}$ à cause du *ré dièse*, qui doit être fait par le second doigt, ne peut être accompagnée du *si*, qui se trouve entre cette tierce et la basse, sans employer le second et le quatrième doigts pour la tierce, le premier pour le *si* à la troisième corde, et le troisième pour le *ré dièse*, à la cinquième, cette position n'étant pas aisée, j'examine si je puis supprimer une des trois notes sans détruire l'effet; et je trouve que la voix prolongeant le *si* jusqu'à coïncidence avec la basse de l'accord en question, je remplis le tout en répondant seulement avec deux notes. La fin de la troisième mesure est un accord dont le *si* qui le précède est la basse; j'y vois la tierce *fa dièse, la*, et son inférieure *ré dièse, fa dièse;* je doigte cette dernière $\frac{1}{4}$, et pour l'autre je considère *la, fa dièse*, au lieu de *fa dièse, la*, qui est son renversement; cette sixte étant mineure, doit se trouver sur une même case, et puisque *fa dièse* est fait à la seconde avec le premier doigt, je n'ai qu'à barrer, et il me produira non seulement le *la*, mais encore le *si* de la basse qui doit frapper avant. Dans la quatrième mesure, je vois six parties; ne pouvant les faire toutes, je dois me rendre compte de celles qui constituent l'essentiel de la phrase; si je fais exactement les trois tierces descendantes, la guitare ne me permet point de faire les trois autres en mouvement contraire; les supprimer, c'est

fassers vollkommen wieder gegeben ist (80tes Beisp. Taf. XXXI). Man sieht, daſs bis zum ersten Achtel des 4ten Takts die linke Hand den Bass so spielt, wie er in der Orchester-Partitur steht, und die rechte schlägt die nicht betonten Achtel an, wie sie in der Partitur für die Violine und die Alt geschrieben ist; aber in den übrigen Theilen des 4ten Takts finde ich für die rechte Hand drei absteigende Terzen, und eine gehaltene Note, während die linke, ausser daſs sie den Bass anhält, welcher den Takt betont hat, drei Terzen in einer jener der rechten Hand entgegengesetzten Bewegung ausführt. Diese ganze Stelle wird im Orchester von den Blasinstrumenten ausgeführt; darauf beginnt dasselbe abwechselnde Spiel von Neuem, und fährt fort bis zum achten Takt, wo wieder ein anderer Satz für Blasinstrumente vorkommt. Bei der Übertragung für die Guitarre ist es mein erstes Geschäft, Figuren von gleichem Werthe zu gebrauchen, um die nemliche Bewegung beizubehalten, alsdann bemerke ich, was für Terzen und Sexten in den Accorden vorkommen, um sie zur Basis meines Fingersatzes zu nehmen. Finde ich ZB. in dem letzten Akkord des zweiten Taktes, dessen kleine Terz *Fis, A*, welche wegen des *Dis*, das der zweite Finger zu machen hat, den Fingersatz $\frac{1}{4}$ haben muss, nicht von dem *H* begleitet werden kann, das sich zwischen dieser Terz und dem Basse befindet, ohne den zweiten und vierten Finger für die Terz zu gebrauchen, den ersten für das *H* auf der dritten Saite, und den dritten für das *Dis* auf der fünften, eine Lage die nicht leicht ist, so untersuche ich, ob ich eine dieser Noten unterdrücken kann, ohne die Wirkung zu vernichten und finde, daſs die Singstimme das *H* so weit verlängert, daſs es mit dem Bass des fraglichen Akkords zusammen-fällt: mithin fülle ich Alles aus, indem ich nur zwei Noten anwende. Den Schluss des dritten Taktes bildet ein Akkord, dessen Bass das vorhergehende *H* ist; ich finde hier die Terz *Fis, A*, und ihre untere Terz *Dis, Fis;* für die letztere wähle ich den Fingersatz $\frac{1}{4}$, und für die andere nehme ich *A, Fis*, anstatt *Fis, A*, welches die Umkehrung von jenem ist; diese kleine Sext muss sich auf demselben Felde finden, und da *Fis* auf dem zweiten mit dem ersten Finger gespielt wird, so brauche ich nur zu sperren und er wird mir nicht nur das *A*, sondern auch das *H* des Basses, welcher früher anschlägt, hervorbringen. In dem 4ten Takte finde ich 6 Stimmen; da ich sie nicht alle spielen kann, so muss ich mir Rechenschaft ablegen, welche das Wesentliche des Satzes ausmachen; wenn ich die drei absteigenden Terzen genau ausführe, so erlaubt mir die Guitarre nicht, die drei andern in entgegengesetzter Bewegung zu spielen; sie unterdrücken, hiesse den Eindruck ver-

ôter le coloris qui résulte de ce rapprochement; je fais donc les trois inférieures que je doigte $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$; je fais seulement la partie plus haute des trois tierces descendantes, et comme je ne puis soutenir le *mi* à l'aigu, je laisse entendre la chanterelle à vide après chacune des trois notes: la résonnance du *mi*, que j'ai attaqué au commencement de la mesure, faisant partie de l'accord auquel chacune des trois tierces appartient, augmente leur vibration et en lie les sons; par conséquent je dois les attaquer doucement, mais avec assurance, pour que le résultat me produise l'effet des instrumens que le Piano doit représenter.

Le lecteur peut concevoir, d'après la manière dont il m'a fallu raisonner pour ce petit fragment, si j'avais ou non raison d'être étonné quand j'entendais quelqu'un me dire: *Je ne joue que pour m'accompagner*. Si l'on joue des accompagnemens déjà faits, cela suppose une connaissance théorique de l'instrument envisagé comme instrument d'harmonie; si on les fait soi-même, cela suppose bien plus encore, quand même l'accompagnement ne contiendrait que des accords plaqués, si la basse était correcte: aussi je me garderais bien de promettre qu'avec quelques notions superficielles du catéchisme harmonique, je donnerais le moyen de *composer facilement* de bons accompagnemens à tous les airs imaginables: je ne pourrais nullement tenir parole. L'air de Mozart *Voi che sapete che cos'è amor* m'obligerait d'entrer dans des explications plus longues et plus profondes que celles dont je me sers pour l'analyse de l'exemple quatre-vingt-quatrième; car cette analyse ne se rapporte qu'au doigté, au lieu que celui de l'autre accompagnement devrait se rapporter à sa formation, à sa marche, aux raisons d'envisager tel accord plutôt de telle manière que de telle autre, et à la manière de substituer *adroitement* un renversement à un accord, ou *vice versa*. La formule des accords sur les notes de la gamme serait insuffisante pour accompagner raisonnablement le chant des quatre vers:

nichten, den diese Annäherung hervorbringt; ich spiele also die drei untern mit dem Fingersatz $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$; u: führe blos die obere Note der drei absteigenden Terzen aus, und da ich das *E* nicht scharf aushalten kann, so lasse ich die leere Quinte nach jeder der drei Noten vernehmen: der Wiederhall des *E*, das ich beim Anfang des Taktes angeschlagen, und das einen Theil des Akkords ausmacht, dem jede der drei Terzen angehört, vermehrt ihre Schwingungen und bindet ihre Klänge; mithin muss ich sie sanft, aber mit Zuversicht anschlagen, damit das Ergebniss mir den Eindruck der Instrumente hervorbringe, welche das Pianoforte darstellen soll.

Der Leser mag nach der Art, wie ich bei einem so kleinen Satz schliessen und folgern musste, beurtheilen, ob ich Ursache hatte zu erstaunen, als ich Jemand sagen hörte: „*Ich spiele nur um mich zu begleiten*." Spielt man eine schon fertige Begleitung, so setzt dieses eine theoretische Kenntniss des Instruments als eines Harmonie-Instrumentes voraus: macht man sie sich selber, so setzt dies noch weit mehr voraus, wenn auch die Begleitung nichts als zusammengesetzte Akkorde enthält und der Bass richtig ist: auch werde ich mich wohl hüten, mit einigen oberflächlichen Begriffen aus dem Katechismus der Harmonie das Mittel geben zu wollen, für alle erdenklichen Melodieen gute Begleitungen mit Leichtigkeit zu erfinden, denn ich würde nicht im Stande seyn, Wort zu halten. Mozarts Arie: "*Voi che sapete che cos'è amor*" würde mich nöthigen, in längere und tiefere Erörterungen einzugehen, als die, deren ich mich zur Zergliederung des 84ten Beispiels bediene; denn diese Zergliederung bezieht sich nur auf den Fingersatz, während jene der andern Begleitung sich auf ihre Bildung, ihren Gang auf die Gründe, einen Akkord so oder anders anzusehen und auf die Weise beziehen müsste, einem Akkord seine Umkehrung, oder der Umkehrung den Akkord geschickt unterzuschieben. Die Bezeichnung der Akkorde über den Noten der Tonleiter würde nicht ausreichen, nur den Gesang der vier Verse gehörig zu begleiten:

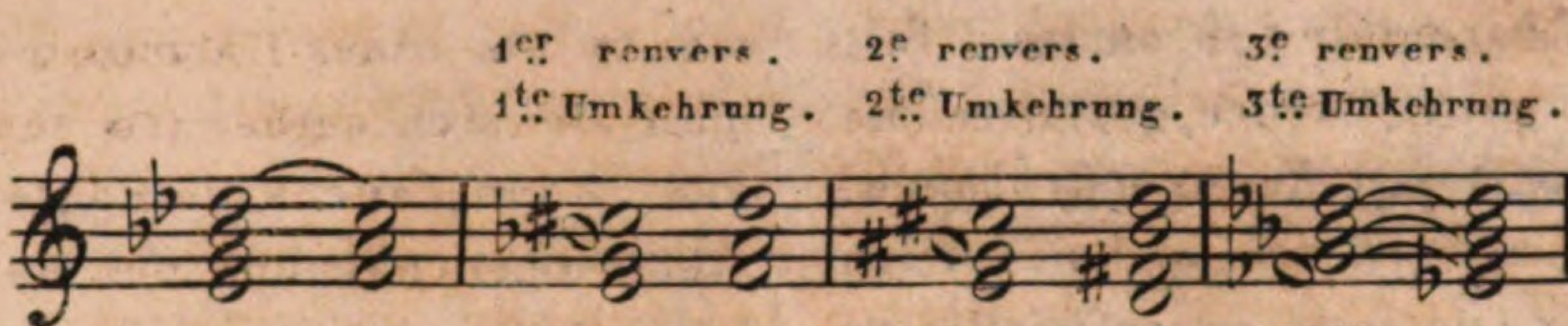
Ricerco un bene
Fuori di me,
Non so chi il tiene;
Non so dov'è.

et cependant il serait absurde de dire que les transitions que l'auteur emploie pour exprimer l'inquiétude et l'agitation du coeur de *Chérubino* sont des

Und doch wäre es abgeschmackt zu sagen, dafs die Übergänge, deren sich der Meister bedient, um die Unruhe u: die Gemüthsbewegung des *Cherubino* auszudrücken,

déviations des règles fondamentales; elles prouvent, au contraire, que personne ne les a observées plus constamment que Mozart: mais il en connaissait toutes les conséquences, il possédait pour ainsi dire toutes les ressources et tous les tours oratoires du langage musical; et pour pouvoir bien le traduire, il faut au moins savoir bien le lire, ce qui supposerait déjà plus de connaissances que je n'en pourrais faire acquérir dans une vingtaine de pages de texte et six (ou peut-être dix) d'exemples. Il faut bien posséder une langue pour en saisir tous les doubles et triples sens; l'accord de septième diminuée (1), avec ses renversemens, n'est autre chose en musique qu'une source de calembourgs; en voici la preuve:

Abweichungen von den Grundgesetzen seien; sie beweisen im Gegentheil, dafs Niemand sie beständiger beobachtet hat als Mozart: aber er kannte alle ihre Folgerungen, er hatte so zu sagen alle Hülfsquellen und Rednerkünste der musikalischen Sprache in seiner Gewalt, und um ihn gut zu übersetzen, muss man ihn wenigstens gut zu lesen verstehen, was schon mehr Kenntnisse voraussetzt, als ich auf zwanzig Seiten Text und in 6 (oder vielleicht 10) Beispielen beibringen kann. Man muss eine Sprache recht inne haben, um alle Zwei = oder Dreideutigkeiten zu verstehen; der verminderte Septimenakkord (1) mit seinen Umkehrungen ist in der Musik nichts anders als eine Quelle von Calembourgs (Wortspielen). Hier der Beweis davon:



Les mêmes intonations peuvent être considérées sous différens rapports. Si je suis en *fa*, et qu'au lieu de donner à l'accord de septième diminuée sa résolution dans le ton, je la considère comme son premier renversement; je suis en *ré* mineur; si je l'envisage comme le second, je suis en *si* mineur; et si je le prends dans le sens de son troisième, je suis en *la bémol* majeur ou mineur. L'accord de septième de dominante et celui de sixte augmentée sont aussi des synonymes, et ce n'est que leurs résolutions qui déterminent leur véritable acception.

On me disait que j'étais trop exigeant en fait d'accompagnemens, mais on ne remarquait pas que

Dieselben Anstimmungen können aus verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Wenn ich in *F* bin und anstatt dem verminderten Septimenakkord seine Auflösung in diesen Ton zu geben, ihn als seine erste Umkehrung betrachte, so bin ich in *D* moll; betrachte ich ihn als die zweite, so bin ich in *H* moll, u: betrachte ich ihn als seine dritte Umkehrung, so bin ich in *As* dur oder moll. Der Septimen = Akkord der Dominante und jener der vermehrten Sext sind auch Synonymen, und nur ihre Auflösungen bestimmen ihre wahre Geltung.

Man sagte mir, ich mache zu viele Ansprüche bei der Begleitung, aber man bedachte nicht, dafs ich

(1) Ce n'est point m'oublier que d'entrer dans des explications relatives à l'harmonie. Je ne m'en sers que pour prouver que si je ne donne point de règles la-dessus, c'est parceque leur connaissance en suppose d'autres bien plus profondes, et que mes faibles lumières ne me fournissent pas le moyen de bien les développer en peu de pages; en l'essayant je m'exposerais à ce que le lecteur, n'ayant rien appris d'après mon explication, finît par croire que moi-même j'ignore ce que je prétends enseigner.

(1) Ich vergesse mich nicht, indem ich mich auf diese die Harmonie betreffenden Erörterungen einlasse. Ich bediene mich ihrer nur, um zu beweisen, dafs ich nur darum keine Regeln darüber gebe, weil ihr Verständniss andere viel tiefere voraussetzt, und meine geringe Einsicht mir die Mittel nicht an die Hand giebt, sie auf wenig Seiten zu entwickeln; wollte ich es versuchen, so würde ich mich der Gefahr aussetzen, dafs der Leser, wenn er von meiner Auslegung nichts verstände, zuletzt zu der Überzeugung käme, ich wisse selber nicht, was ich lehren wolle.

je ne le suis que pour les airs qui ont été composés pour être accompagnés par l'orchestre ou par le Piano Forté; et que même, si les accompagnemens étaient simples, je ne m'avisais jamais de les compliquer en augmentant le nombre des notes ni en les harmonisant d'une manière plus recherchée que l'auteur ne l'avait fait. L'air de la Molinara: *Nel cor più non mi sento*, est de la plus grande simplicité dans l'accompagnement, aussi je ne saurais en faire d'autre que celui de l'exemple quatre-vingt-unième, *Pl.* XXXII; mais comment simplifier les accords qui se succèdent dans la belle romance de Chérubini, de l'opéra les *Deux Journées*, sans supprimer une grande partie de son mérite? Le chant est simple, touchant et parfaitement en situation; l'orchestre n'a point une grande complication de notes, mais le tissu en est très beau; et il faut des connaissances et du tact pour savoir quelles sont celles que l'on peut supprimer avec moins de désavantage pour l'effet (1). J'ai été toujours d'opinion, que d'arranger tel morceau que l'on voudra pour un instrument qui ne peut le rendre proportionnellement, c'est plutôt le déranger; et qu'au lieu de dire *arrangé pour tel instrument*, on devrait dire *sacrifié* à tel instrument. Je joue la fugue à double sujet en *si* bémol de l'Oratorio de Haydn, *la Création*; mais je n'oserais jamais entreprendre celle de Mozart dans l'ouverture des *Mystères d'Isis*, ni la mienne dans celle du ballet d'*Hercule et Omphale*, parceque la Guitare ne se prêtant nullement à la nature des sujets ni à les traiter en double contrepoint renversé, je ne pourrais présenter qu'un squelette.

Si un air est composé pour être accompagné par la Guitare, je suis le plus grand partisan de la simplicité dans l'accompagnement, parceque tout l'effet, en ce cas, doit dépendre du chant, et que l'accompagnement n'a d'autre but que de marquer la mesure et d'indiquer l'harmonie exigée par la basse (2). Mais dès qu'il s'agit d'accompagner un air qui a été écrit pour l'Orchestre, ou je tâche de le disposer comme le lecteur verra dans le fragment de l'Oratorio de Haydn, *la Création* (exemple quatre-vingt-quatrième, *Pl.* XXXV et suivantes), ou j'y renonce: c'est ce morceau de musique dont j'analyserai tout ce qui regarde la guitare, ainsi que je l'ai promis à la page 35, note 1.

(1) Voyez l'exemple quatre-vingt-deuxième, *Pl.* XXXIII.

(2) Voyez ma petite Ariette exemple quatre-vingt-troisième, *Pl.* XXXIV.

sie nur bei Stücken mache, die für Orchester = oder Piano = Forte = Begleitung geschrieben sind, und dass ich selbst bei einer einfachen Begleitung mir nie einfallen lasse, sie durch Vermehrung der Notenzahl zu verwirren, oder durch eine gesuchtere Harmonierung als die vom Componisten gewählte. Die Arie aus der schönen Müllerin: *Nel cor più non mi sento*, ist in der Begleitung höchst einfach, auch wüsste ich keine andere zu machen als die des 81ten Beispiels (Taf. XXXII); aber wie soll man die aufeinanderfolgenden Akkorde der schönen Romanze in Cherubini's "Wasserträger" vereinfachen, ohne einen grossen Theil ihres Verdienstes zu unterdrücken? Der Gesang ist einfach, rührend und der Situation vollkommen angemessen; das Orchester hat keine grosse Anhäufung von Noten, aber das Gewebe derselben ist sehr schön, und es gehören Kenntnisse und Gefühl dazu um zu wissen, welche derselben man unterdrücken muss, um den Effekt so wenig als möglich zu schwächen. (1) Ich war immer der Meinung, ein Stück für ein anderes Instrument einrichten, welches es nicht verhältnissmässig wiedergeben kann, heisse es entstellen, und anstatt *bearbeitet für dies Instrument*, sollte man sagen: diesem Instrument *aufgeopfert*. Ich spiele die Doppelfuge in B dur in Haydns Oratorium: *die Schöpfung*, aber ich möchte die in der Ouverture von Mozarts *Zauberflöte*, oder die Meinige in der des Ballets: *Herkules u: Omphale* nicht wagen, denn da die Guitarre für solche Gegenstände nicht geeignet ist, noch sie im umgekehrten doppelten Contrapunkt behandeln kann, so würde ich nur ein Gerippe liefern können.

Wenn ein Stück für Guitarre = Begleitung komponirt ist, so bin ich der entschiedenste Freund einer einfachen Begleitung, weil alle Wirkung in diesem Fall von dem Gesang abhangen muss und die Begleitung keinen andern Zweck hat, als den Takt zu bezeichnen und die durch den Bass bedingte Harmonie anzuzeigen. (2) Handelt es sich aber von einem Stücke, das für Orchester = Begleitung geschrieben ist, so suche ich es entweder so einzurichten, wie der Leser in dem Fragment aus Haydns Oratorium *die Schöpfung* (84ten Beisp. Taf. XXXV u. ff.) sehen wird, oder ich verzichte darauf: dies ist das Musikstück, woran ich alles, was die Guitarre angeht, zergliedern werde, wie ich es versprochen habe Seite 35 1te Note.

(1) Vgl. das 82te Beispiel, Taf. XXXIII.

(2) Vgl. meine Ariette im 83ten Beisp. Taf. XXXIV.

MÉTHODE POUR LA GUITARE.

Analyse de l'Accompagnement du Fragment de l'Oratorio de Haydn (la Création).

Le début de la ritournelle est une phrase sans accompagnement, dont les trois premières notes marchent par tierces descendantes, la première est mineure et la seconde majeure; je doigte la 2e $\frac{1}{2}$, et mon petit doigt se trouve à même de faire la note supérieure de la première: le *mi* que la chanterelle me produit à vide, me donne la facilité de prendre avec le premier doigt l'*ut dièse* sur la 2e corde, et après avoir fait le *mi* qui suit avec la chanterelle, je me trouve déjà préparé pour commencer la 2e mesure; j'alonge le petit doigt sur la chanterelle, qui me produit *la*, je barre toutes les cordes avec le premier sur la touche où il se trouve, et dans cette position le *ré* dièse se trouve à la portée du 3e doigt, que je glisse pour faire le *mi* dont la tierce majeure *sol dièse* exige le second, que je glisse encore pour faire le *si* lié; je prends le *ré* avec le quatrième doigt, et je me trouve déjà avec une des notes qui commencent la 3e mesure; parmi les trois autres qui commencent le premier accord, il y en a deux que la 5e et la 2e corde me produisent à vide, le *la* de la basse et le *si*, je n'ai donc qu'à faire le *sol dièse* sur la quatrième corde avec le 1er doigt, et en glissant le petit doigt d'une case, pour passer de *ré* à *ut dièse*, je laisse tomber le second à la case immédiate où je tiens le premier pour produire le *la* sur la même corde; pour les trois dernières notes de cette mesure et la première de la mesure suivante, quoiqu'elles n'aient aucun accompagnement, c'est encore l'harmonie qui dirige mon doigté: je dispose ma main pour la tierce mineure *sol dièse*, *mi dièse*, que je dois doigter $\frac{1}{3}$; les notes qui précèdent chacune de ces deux, et qui n'en sont qu'à la distance d'un demi-ton, me deviennent très aisées avec le second et le quatrième doigt. Dans les trois accords suivans et dans les deux qui commencent l'autre mesure, je vois une sixte majeure à chacun, et ces sixtes sont alternativement à un demi-ton l'une de l'autre; s'il n'y avait point de basse à faire, ou qu'elle se trouvât sur les cordes à vide, je devrais les doigter $\frac{4}{3}\frac{2}{1}\frac{4}{3}\frac{2}{1}\frac{4}{3}$, mais les notes de la basse devant être faites par des cordes pressées, et les sixtes appartenant aux 3me et 1re cordes, qui à vide sont en sixte majeure, le premier doigt en les barrant produira toujours

GUITARRE-SCHULE.

Zergliederung der Begleitung eines Bruchstücks aus Haydns Oratorium: (die Schöpfung).

Das Ritornell beginnt mit einem Satz ohne Begleitung, dessen drei ersten Noten sich in absteigenden Terzen bewegen; die erste ist eine kleine, die zweite eine grosse Terz; der Fingersatz der zweiten ist $\frac{1}{2}$, u. mein kleiner Finger kann alsdann die obere Note der ersten ausführen: das *E* das die leere Quinte mir giebt, erleichtert es mir, *Cis* mit dem ersten Finger auf der zweiten Saite zu nehmen, und nachdem ich das folgende *E* mit der leeren Quinte gemacht habe, bin ich schon vorbereitet, den zweiten Takt anzufangen; ich strecke den kleinen Finger auf der Quinte aus, die mir *A* giebt, sperre alle Saiten mit dem ersten auf dem Griff, worauf er ruht und finde in dieser Lage das *Dis* in der Nähe des 3ten Fingers, den ich vorschiebe um das *E* zu machen, dessen grosse Terz *Gis* den zweiten verlangt, den ich ebenfalls gleiten lasse, um das daran gebundene *H* zu spielen; ich nehme das *D* mit dem 4ten und habe nun schon eine der Noten, die den 3ten Takt anfangen; unter den drei andern, die den ersten Akkord beginnen, sind zweie, welche die fünfte und zweite leere Saite hervorbringen, das *A* des Basses und das *H*, ich habe also nur das *Gis* auf der 4ten Saite mit dem 1ten Finger zu machen, und indem ich mit dem kleinen Finger ein Feld zurück gleite, um von *D* zu *Cis* überzugehen, lasse ich den zweiten auf das nächste Feld fallen, wo ich den ersten halte um das *A* auf derselben Saite hervorzubringen; bei den drei letzten Noten dieses Takts und der ersten des folgenden, obgleich diese keine Begleitung haben, ist es wieder die Harmonie, die meinen Fingersatz bestimmt: ich richte meine Hand auf die kleine Terz *Gis*, *Eis*, welche den Fingersatz $\frac{1}{3}$ haben muss; die Noten welche diesen beiden vorangehen, und nur einen halben Ton davon entfernt liegen, werden mir mit dem zweiten und vierten Finger sehr leicht werden. Bei den drei folgenden Akkorden und den beiden, die den andern Takt beginnen, finde ich bei jedem eine grosse Sext, und diese Sexten liegen abwechselnd einen halben Ton von der andern entfernt; gäbe es keinen Bass zu spielen, oder läge er auf den leeren Saiten, so müsste der Fingersatz $\frac{4}{3}\frac{2}{1}\frac{4}{3}\frac{2}{1}\frac{4}{3}$ seyn; da aber die Bassnoten mit angedrückten Saiten gespielt werden müssen, u. die Sexten auf die dritte und erste Saite fallen, welche, wenn sie leer gelassen werden, eine grosse Sext bilden, so würde der erste Finger, indem er sie sperrte, immer

des sixtes de la même espèce; je fais donc la sixte *la*, *fa dièse* avec le premier doigt, la basse, dont le *la* est tierce mineure, doit nécessairement être fait par le troisième doigt. Le premier doigt, qui, en prenant trois cordes, me tient toujours la troisième et la chanterelle en sixte majeure, n'a qu'à glisser un demi-ton pour faire *sol dièse* et *mi dièse*, qui forment la sixte de l'accord suivant, et le 4^{me} doigt se trouve à même de faire la basse *ut dièse*; je barre toutes les cordes pour le dernier accord, quoiqu'il ne m'en faille que trois à la seconde case, parceque non seulement mon premier doigt se trouve déjà à la place convenable pour l'autre moitié de la mesure, mais encore parcequ'il a déjà pris l'attitude nécessaire pour presser la cinquième et la troisième corde sur la même case, pour produire *si* et *la*; alors mon troisième doigt fait le *ré dièse*, et le second et le quatrième me restent disponibles pour le mouvement de la partie intermédiaire. Les notes qui composent les trois quarts de la mesure suivante sont celles qui composent l'accord de *mi* majeur: la plus haute est à vide: *sol dièse* est la tierce majeure de *mi*, que je devrais doigter $\frac{1}{2}$; mais comme il est aussi la sixte mineure de *si*, j'emploie le doigté $\frac{1}{2}$ pour cette sixte, et je fais *mi* avec le troisième doigt, qui y tombe naturellement. L'accord ainsi disposé, j'alonge le petit doigt, quand j'ai besoin du *sol dièse* à la sixième corde, et je le lève pour le *mi*. Les deux notes qui font le dernier quart de la mesure et les deux qui commencent les suivantes, sont toutes à une tierce de distance l'une de l'autre; la dernière de ces quatre appartenant à une corde à vide, j'examine quels sont les deux intervalles de tierce renfermés par les trois premières notes, et je vois que ce sont des intervalles de tierce mineure. Mes quatre doigts en renferment un; or je n'ai qu'à prendre *ré* avec le quatrième doigt, et le premier doit naturellement se trouver sur *si*; je n'ai donc qu'à compléter le doigté de tierce mineure, c'est-à-dire à poser le troisième doigt sur la seconde corde, deux cases plus avancé que celle où je tiens la première et je dois produire *ré dièse*. Comme à la fin de la mesure je dois me trouver à même de reprendre *ré* pour recommencer la phrase, au lieu de faire *ré*, *si*, *sol dièse* en haut du manche, je prends *ré* à la septième case sur la troisième corde, avec le second doigt; je trouve le *si* sur la seconde à vide, et *sol* à la sixième case sur la quatrième corde. Pendant le *mi*, que je fais avec la chanterelle à vide, ma

nur Sexten derselben Gattung hervorbringen; darum spiele ich die Sext *A Fis* mit dem ersten Finger und der Bass, wovon *A* die kleine Terz ist, muss nothwendig mit dem dritten Finger gespielt werden. Der erste Finger, der, indem er drei Saiten greift, die dritte und die Quinte beständig in der grossen Sext erhält, braucht nur um einen halben Ton zurückzugleiten um *Gis* u. *Eis* zu machen, welche die Sext des folgenden Akkords bilden, so findet sich der vierte Finger in der Lage, den Bass *Cis* zu greifen; ich sperre alle Saiten für den letzten Akkord, obgleich ich nur drei auf dem zweiten Felde gebrauche, nicht allein weil sich mein erster Finger schon auf dem Platz befindet, der ihm für die andere Hälfte des Taktes bequem ist, sondern auch, weil er schon die nöthige Stellung angenommen hat, um die 5te u. 3te Saite auf demselben Felde anzudrücken, um das *H* und *A* hervorzubringen, mein dritter Finger macht alsdann *Dis* und der zweite u. 4te bleiben mir noch für die Bewegungen der Zwischentöne übrig. Die drei ersten Viertel des folgenden Tactes bilden den Akkord von *E* dur: die oberste Note fällt auf die leere Saite: *Gis* ist die grosse Terz von *E*, wofür ich den Fingersatz $\frac{1}{2}$ wählen müsste; aber da es auch die kleine Sext von *H* ist, so gebrauche ich den Fingersatz $\frac{1}{2}$ für diese Sext u. spiele das *E* mit dem dritten Finger, der natürlich darauf fällt. Wenn der Akkord also vorbereitet ist, verlängere ich den kleinen Finger, wenn ich das *Gis* auf der sechsten Saite bedarf, und hebe ihn für das *E* wieder auf. Die beiden Noten, welche das letzte Viertel des Takts und die beiden Viertel bilden, womit die folgenden beginnen, sind alle um eine Terz von einander entfernt; da die letzte dieser vier einer leeren Saite angehört, so untersuche ich, welche Intervalle die Terz zwischen den drei ersten Noten einschliesst und finde, dafs es die Intervalle einer kleinen Terz sind. Meine vier Finger enthalten grade eine solche, wenn ich also nur *D* mit dem 4ten Finger nehme, so muss sich der erste ganz natürlich auf dem *H* befinden; ich habe also nur den Fingersatz der kleinen Terz zu vervollständigen, d.h. den dritten Finger auf die zweite Saite zu setzen, zwei Felder weiter von dem, wo ich die erste halte, und ich muss das *Dis* hervorbringen. Da ich mich am Schluss des Takts in der Lage befinden muss, das *D* wieder zu greifen, um den Satz zu wiederholen, so nehme ich, anstatt *D, H, Gis* am obern Halse zu greifen, das *D* auf dem siebenten Felde mittelst der dritten Saite mit dem zweiten Finger, das *H* finde ich alsdann auf der zweiten leeren Saite und *G* auf dem 6ten Felde auf der vierten Saite. Während des *E*, das ich mit der leeren Quinte

main a le temps de se transporter de la sixième à la dixième case, pour prendre avec le petit doigt la note *ré*, qui recommence la phrase deux fois de suite. Le *sol dièse* qui commence la seconde moitié de la dixième mesure et qui en a toute la durée, je le fais avec le premier doigt; je tourne ma main sur lui et je courbe un peu plus qu'à l'ordinaire le second doigt, qui me fait sur la chanterelle *fa dièse*, pour attendre en position que le doigt qui a fait l'apogiature *sol dièse* le fasse résonner. Pour le commencement de la onzième mesure, je vois une sixte mineure *ut dièse*, *la*; je lui donne son doigté $\frac{1}{2}$, en glissant auparavant le premier doigt d'une case, puisqu'il se trouvait en *sol dièse*, et qu'il doit faire *la*. La chanterelle à vide, et ensuite son *la* produit avec le quatrième doigt, me mettront à même de n'avoir qu'à suivre l'ordre des intervalles de la gamme diatonique majeure, pour doigter la seconde moitié. Dans la douzième mesure je vois quatre notes successives, dont les trois premières appartiennent aux trois cordes immédiates pressées à la seconde case; je les presse avec les second, troisième et quatrième, pour me réserver le premier doigt pour *sol dièse*, dont j'ai besoin après le soupir qui commence la seconde moitié de cette mesure. La mesure suivante commence par deux notes que je pourrais faire en barrant, ce qui me préparerait pour l'accord suivant; mais comme je tâche d'économiser les efforts autant que possible, j'alonge le premier doigt à *fa dièse*, en courbant le second pour faire le *la* à la même case, et ensuite je doigte la tierce mineure *fa*, *la* $\frac{1}{3}$, ce qui place mon second doigt à même de faire le *ré*. Au lieu de quitter cette position, je conserve le second et le troisième doigt à leur place; le premier, qui ne tenait que *la*, prend quatre cordes à la même case où il se trouve, et en faisant le *la* supérieur avec le quatrième doigt sur la chanterelle, j'ai sous mes doigts non seulement les deux dernières notes de cette mesure, mais aussi la main disposée pour toute la mesure suivante. Dans l'autre il n'y a qu'une seule partie à doigter, excepté au dernier quart. Je doigte cette partie selon la disposition de la gamme diatonique, en glissant le second doigt de *ré* à *mi* et le premier de *sol dièse* à *la*, pour pouvoir faire avec le second le *ré dièse* de la basse. Je pourrais expliquer encore cette phrase par l'harmonie; mais j'ai promis de n'employer aucun terme qui appartienne à cette science, si ce n'est les tierces et les sixtes qui sont les clefs de

spiele, hat meine Hand Zeit, sich von dem 6ten zum 10ten Felde zu begeben, um mit dem kleinen Finger das *D* zu machen, das den Satz zweimal nacheinander von Neuem beginnt. Das *Gis*, das die zweite Hälfte des zehnten Taktes beginnt und während seiner ganzen Dauer anhält, mache ich mit dem ersten Finger, wende meine Hand auf ihm und krümme etwas mehr als gewöhnlich den zweiten Finger, der auf der Quinte *Fis* spielt, um in dieser Lage zu verweilen, damit der Finger, der den Stützpunkt *Gis* hervorbringt, diesen Ton nachtönen lasse. Am Anfange des eilften Taktes finde ich eine kleine Sext *Cis A*; ich gebe ihr den Fingersatz $\frac{1}{2}$, indem ich zuvor den ersten Finger um ein Feld vorschiebe, da er sich auf *Gis* befand und *A* spielen soll. Die leere Quinte und alsdann ihr *A*, das der 4te Finger hervorbringt, setzen mich in Stand, nur der Ordnung der Intervalle der diatonischen Dur-Tonleiter folgen zu dürfen, um den Fingersatz der zweiten Hälfte zu finden. In dem 12ten Takt finde ich vier aufeinanderfolgende Noten, wovon die drei ersten den drei nebeneinander liegenden Saiten, wenn sie auf dem zweiten Felde gegriffen werden, angehören; ich drücke sie mit dem zweiten, dritten und vierten, um den ersten Finger für das *Gis* zu versparen, dessen ich nach der Achtelpause bedarf, womit die zweite Hälfte dieses Taktes beginnt. Der folgende Takt beginnt mit zwei Noten, die ich durch Sperrung hervorbringen könnte, was mich auf den folgenden Akkord vorbereiten würde; da ich aber bemüht bin, Anstrengungen so viel als möglich zu ersparen, so strecke ich den ersten Finger auf *Fis* vor, krümme den zweiten um das *A* auf demselben Felde zu machen und gebrauche dann für die kleine Terz *Fis*, *A* den Fingersatz $\frac{1}{3}$, wodurch mein zweiter Finger in die Lage kommt das *D* hervorzubringen. Anstatt diese Lage zu verlassen, behalte ich den zweiten und dritten Finger an ihrem Platze; der erste, welcher nur das *A* hielt, greift auf demselben Felde, wo er sich befindet, 4 Saiten, u. indem ich das obere *A* mit dem vierten Finger auf der Quinte hervorbringe, habe ich nicht nur die zwei letzten Noten dieses Taktes unter meinen Fingern, sondern auch die Hand in der Lage für den ganzen folgenden Takt. In dem folgenden ist nur der Fingersatz einer Stimme zu suchen, ausgenommen auf dem letzten Viertel. Diesen Fingersatz bestimme ich nach der Einrichtung der diatonischen Tonleiter, indem ich mit dem zweiten Finger von *D* auf *E*, und mit dem ersten von *Gis* auf *A* gleite, um mit dem zweiten das *Dis* des Basses hervorbringen zu können. Ich könnte auch diesen Satz durch die Harmonielehre erklären; aber ich habe versprochen, keinen Ausdruck anzuwenden, der dieser Wissenschaft angehört, ausser den Terzen und Sexten, welche den Schlüssel meines ganzen Finger-

tout mon doigté. Dans celle qui suit, je glisse le petit doigt jusqu'à *ut dièse*, et les deux notes *mi* et *ut dièse* étant à la distance d'une sixte majeure, que je doigterais à la même case, et par conséquent $\frac{4}{3}$, si je devais les faire avec la quatrième et la seconde corde: mais comme, tenant le quatrième doigt sur la chanterelle en bas du manche, je dois chercher *mi* et *ut dièse* sur la cinquième et la troisième corde, et ces deux cordes renfermant à vide un demi-ton de plus que la quatrième et la seconde, et que la troisième et la chanterelle, je dois employer pour une sixte majeure le doigté que j'emploierais sur les autres pour une sixte mineure, et je doigte $\frac{1}{2}$ la première moitié de cette mesure: je vois une sixte majeure *ré*, *si*, qui commence l'autre moitié; mais le *si* étant précédé de la petite note *ut dièse*, et faisant place à *la dièse* pour revenir encore, je ne doigte pas la sixte $\frac{4}{3}$, mais $\frac{3}{2}$, pour me ménager le premier et le troisième doigt pour les autres deux notes. Je glisse le troisième doigt sur la chanterelle pour faire *mi* à la douzième case, et je remonte pour prendre la sixte mineure *ut dièse*, *la*, qui commence la dernière mesure de la ritournelle et qui me tient à même de faire les deux tierces qui suivent.

Dès que le chant commence, l'accompagnement est à peu près comme la ritournelle jusqu'au dernier quart de la sixième mesure (*Pl.* XXXVI), dont je ne considère les six doubles croches que comme l'exposition en détail des parties qui forment l'accord qui fait le point d'orgue. Cet accord me présente deux tierces mineures *si*, *ré*, et *sol dièse*, *si*; au-dessous il y a deux *mi* l'un à l'octave de l'autre. Les deux tierces m'emploient quatre cordes, il ne m'en reste que deux pour les deux *mi*, ce qui m'indique que le plus haut ne peut être fait que par la cinquième corde; je le prends avec le premier doigt, à la septième case, où je trouve en barrant *ré* et *si*, qui forment une sixte majeure; il me manque *si*, *sol dièse*, qui en forment une autre: si je ne devais point terminer par *ré*, je doigterais cette sixte $\frac{4}{3}$; mais ayant besoin du quatrième doigt pour *ré*, je doigte la sixte *si*, *sol dièse* $\frac{3}{2}$.

Le doigté des trois dernières notes de la mesure s'explique de lui-même, ainsi que celui de la première de la mesure suivante. J'emploie le quatrième doigt sur *sol* pour me préparer au doigté de la sixte mineure *la*, *fa*, $\frac{1}{2}$; le troisième doigt se trouve naturellement sur la note basse *fa*,

satzes bilden. In dem folgenden Takte gleite ich mit dem kleinen Finger auf *Cis*, und die beiden Noten *E* et *Cis*, welche um eine grosse Sext von einander entfernt sind, für welche ich den Fingersatz auf demselben Felde also $\frac{4}{3}$ wählen würde, wenn ich sie mit der vierten und zweiten Saite zu spielen hätte; da ich aber den 4ten Finger auf der Quinte am untern Halse halte, und *E* und *Cis* auf der fünften und dritten Saite suchen muss, und diese beiden Saiten, wenn sie leer bleiben, einen halben Ton mehr enthalten, als die 4te u. 2te, und als die 3te u. Quinte, so muss ich für eine grosse Sext den Fingersatz gebrauchen, welchen ich auf den andern für eine kleine gebrauchen würde: mithin wähle ich für die erste Hälfte dieses Taktes den Fingersatz $\frac{1}{2}$. Nun sehe ich eine grosse Sext *D*, *H*, womit die andere Hälfte beginnt; da aber dem *H* der Vorschlag *Cis* vorhergeht, jenes *H* aber dem *A* Platz macht, um alsdann zurückzukehren, so gebrauche ich für die Sext nicht den Fingersatz $\frac{4}{3}$, sondern $\frac{3}{2}$, um mir den 1ten und dritten Finger für die beiden andern Noten vorzubehalten. Mit dem dritten Finger gleite ich dann auf der Quinte hin, um *E* auf dem 12ten Felde zu nehmen, steige dann hinauf, um die kleine Sext *Cis*, *A* zu greifen, womit der letzte Takt des Ritornells beginnt, und welche mich auf die zwei folgenden Terzen vorbereitet.

Von da ab, wo der Gesang anfängt, ist die Begleitung ungefähr so, wie das Ritornell, bis zum letzten Viertel des sechsten Taktes (Taf: XXXVI) dessen sechs zweigeschwänzte Noten ich nur als die vereinzelte Darstellung der Theile betrachte, woraus der Akkord besteht, der den Ruhepunkt bildet. Dieser Akkord enthält 2 kleine Terzen *H*, *D*, u: *Gis*, *H*; unten finden sich 2 *E*, das eine in der Oktave des Andern. Die zwei Terzen nehmen vier Saiten in Anspruch und es bleiben mir nur noch zwei für die beiden *E*, woraus ich entnehme, dafs das Obere nur durch die fünfte Saite gegeben werden kann; ich nehme es mit dem ersten Finger auf dem 7ten Felde, wo ich durch Sperren *D* und *H* finde, welche eine grosse Sext bilden; nun fehlt mir noch *H*, *Gis* welche eine zweite bilden: wenn ich nicht mit *D* schliessen müsste, so würde ich diese Sext mit dem Fingersatz $\frac{4}{3}$ ausführen; da ich aber des vierten für *D* bedarf, so nehme ich für die Sext *H Gis* den Fingersatz $\frac{3}{2}$.

Der Fingersatz der drei letzten Noten des Taktes ergiebt sich von selbst, so wie der der ersten des folgenden Taktes. Ich gebrauche den vierten Finger auf *G*, um mich auf den Fingersatz der kleinen Sext *A F* $\frac{1}{2}$ vorzubereiten, den dritten Finger, der sich ungezwungener Weise auf der Bassnote *F* befindet, rücke

je le passe à la cinquième corde pour faire *ut*, seule note qui ne soit pas à vide dans le dernier accord. Cette alternative se continue dans la mesure suivante; mais au lieu de repasser le troisième doigt d'*ut* à *fa*, je reste sur *ut*, et je fais *fa* avec le quatrième. Le premier accord de la mesure qui suit, contient une sixte majeure *fa dièse*, *ré dièse*, que je doigterais $\substack{4\\3}$, si *ut naturel* ne se trouvait entre les deux notes; mais comme je dois le faire avec le troisième doigt, je doigte la sixte $\substack{2\\1}$. Le second accord contient une sixte mineure *sol dièse*, *mi*, et une tierce majeure *si*, *ré*, les sixtes apparenant à la sixième et quatrième corde, qui, vide, sont en septième, ne peuvent avoir le même doigté que celles des cordes qui sont accordées en sixte majeure, je doigte donc cette sixte $\substack{1\\3}$, et je doigte la tierce $\substack{2\\4}$.

Le *mi* que je tiens avec le premier doigt, me sert à presser les deux cordes immédiates, pour faire à la même case *la* et *ut dièse*; je quitte cette position pour profiter de la chanterelle à vide pour le *mi*; et comme les trois notes suivantes montent par tierces, je doigte la première $\substack{1\\2}$ parcequ'elle est majeure, et le petit doigt se trouvant déjà préparé pour le *mi*, tierce mineure d'*ut dièse*, j'ai tout ce que cette mesure contient. Je ne vois que deux accords dans la suivante; le premier contient la sixte majeure *ré*, *si*. Je devrais la doigter $\substack{3\\4}$ si la note intermédiaire *fa dièse* ne s'y trouvait: cette note est la tierce majeure de *ré*, de manière que ces trois notes conservant le même rapport que les cordes à vide troisième, seconde, et chanterelle, elles doivent se trouver à la même case. Je les prendrais avec le premier doigt, si je devais ensuite faire des notes plus hautes; mais l'accord suivant étant disposé plus bas, je les doigte, $\substack{4\\3\\2}$ et je réserve le premier doigt pour prendre la sixte majeure *si*, *sol dièse* de l'accord suivant, auquel j'ajoute *mi* avec le second doigt sur la seconde corde, et il se trouve $\substack{1\\2}$ pour le doigté de la tierce majeure *mi*, *sol dièse*: le quatrième doigt fait sur la cinquième corde le *mi* de la basse. La mesure qui suit commence par une sixte mineure que je doigte $\substack{1\\2}$. Devant finir la mesure par la même sixte, et n'ayant avant d'autre changement que la sixte majeure *mi*, *ut dièse*, ce *mi* se trouvant à une tierce mineure de l'autre *ut dièse* que je tiens avec le second doigt, je prends avec le premier doigt *mi* et *la* à la même case sur la seconde et la chanterelle, et au lieu de déplacer toute la main pour doigter

ich auf die fünfte Saite um *C* anzuschlagen, welches die einzige Note ist, die in dem letzten Akkord nicht auf die leere Saite fällt. Dieser Wechsel wiederholt sich in dem folgenden Takt, aber anstatt den dritten Finger von *C* auf *F* zurück zu bringen, bleibe ich auf *C* und spiele *F* mit dem vierten. Der erste Akkord des folgenden Taktes enthält eine grosse Sext *Fis*, *Dis*, wofür ich den Fingersatz $\substack{4\\3}$ nehmen würde, wenn *C* nicht zwischen den beiden Noten läge; aber da ich dieses mit dem dritten Finger machen muss, so spiele ich die Sext mit dem Fingersatz $\substack{2\\1}$. Der zweite Akkord enthält eine kleine Sext *Gis*, *E* und eine grosse Terz *H D*; die Sexten, welche der 6ten u. 4ten Saite angehören, die wenn sie leer sind, in der Septime zu einander stehen, können nicht denselben Fingersatz haben, wie jene der Saiten, welche in der grossen Sext gestimmt sind: ich spiele also diese Sext mit dem Fingersatz $\substack{1\\3}$, und die Terz mit dem Fingersatz $\substack{2\\4}$.

Das *E* das ich mit dem ersten Finger halte, hilft mir die beiden nebeneinanderliegenden Saiten zu drücken, um auf demselben Felde *A* u. *Cis* zu greifen; ich verlasse diese Lage, um die leere Quinte zu dem *E* zu benutzen; und da die drei folgenden Noten in Terzen aufsteigen, so wählte ich für die erste $\substack{1\\2}$, weil es eine grosse ist und da der kleine Finger schon für das *E* kleine Terz von *Cis* in Bereitschaft ist, so habe ich alles was dieser Takt enthält. In dem folgenden finde ich nur zwei Akkorde; der erste enthält die grosse Sext *D*, *H*. Ich müsste sie mit dem Fingersatz $\substack{3\\4}$ spielen, wenn die Mittelnote *Fis* nicht vorhanden wäre: diese Note ist die grosse Terz von *D*, so dass diese drei Noten, welche dasselbe Verhältniss haben, wie die leeren Saiten, dritte, zweite und Quinte, sich auf demselben Felde finden müssen. Ich würde sie mit dem ersten Finger greifen, wenn ich nachher höhere Noten zu spielen hätte; da aber der folgende Akkord tiefer liegt, so spiele ich sie mit dem Fingersatz $\substack{4\\3\\2}$, und bewahre den ersten um die grosse Sext *H Gis* des folgenden Akkords zu greifen, welchem ich noch *E* mit dem zweiten Finger auf der zweiten Saite beifüge und es findet sich der Fingersatz $\substack{1\\2}$ für die grosse Terz *E Gis*: der vierte Finger greift auf der fünften Saite das *E* des Basses. Der folgende Takt beginnt mit einer kleinen Sext, wofür der Fingersatz $\substack{1\\2}$ passt. Da ich den Takt mit derselben Sext schliessen soll und zuvor keinen andern Wechsel habe, als die grosse Sext *E Cis*, wo das *E* sich eine kleine Terz von dem andern *Cis* befindet, das ich mit dem zweiten Finger halte, so nehme ich mit dem ersten Finger *E* u. *A* auf demselben Felde auf der zweiten Saite u. der Quinte, und anstatt die ganze Hand zu verrücken um diese Sext

cette sixte $\frac{4}{3}$, j'alonge le petit doigt jusqu'à *ut dièse*, je la doigte $\frac{4}{1}$, et je n'ai qu'à lever le petit doigt pour reproduire *ut dièse, la* $\frac{1}{2}$; je fais avec le doigté $\frac{4}{3}$ sur la troisième corde et la seconde, la tierce *ré, fa dièse* qui commence l'autre mesure, et je fais sur la quatrième et la seconde corde la sixte qui se trouve dans le second accord, dont le premier doigt fait aisément la basse sur la cinquième à la septième case. Par ce doigté je me trouve à la place convenable pour doigter la sixte mineure qui commence la mesure suivante, en prenant le *la* sur la chanterelle, je presse aussi la seconde corde, qui me produit le *mi*; un écart du petit doigt me fait la première des trois notes, qui finissent la partie supérieure de cette mesure; et le lecteur doit voir, que la tierce faite par le second et le premier doigt, est le fond de cette position. Je commence l'autre mesure en glissant le premier doigt de *la* à *sol dièse*: mais je ne fais point glisser la main, qu'il me faut garder en position, pour faire la sixte majeure *ré, si* $\frac{4}{3}$, dont le troisième doigt doit être placé dès le commencement pour frapper, accompagné du *si* à vide. Ce n'est qu'au *si* de la partie supérieure que je quitte cette position, pour le prendre sur la seconde corde à la douzième case, et me trouver à même de faire toute la phrase près du *mi* qui commence la mesure suivante: descendant par tierces, et la première étant mineure, le doigté $\frac{1}{4}$ la fera sans déplacer la main, ainsi que le *la* sur la seconde corde avec le second doigt; le troisième tombe naturellement sur la quatrième corde à la onzième case, et je doigte avec le second la sixte mineure *ut dièse, la*. La partie supérieure des quatre mesures suivantes se dirigeant graduellement vers *mi* sur la chanterelle à la douzième case, j'évite le haut du manche pour me trouver moins éloigné du but, et la numération indiquera au lecteur le moyen que je prends toujours à l'aide du doigté des tierces et des sixtes.

En analysant toutes les phrases de cet accompagnement, je serais obligé de trop me répéter, et je fatiguerais en vain l'attention du lecteur. Ce que j'ai écrit jusqu'ici doit lui prouver, que la connaissance et l'exercice des tierces et des sixtes font le secret de tout mon jeu; et j'expliquerais seulement quelques endroits.

La seconde mesure de la *Pl.* XXXIX n'est autre chose qu'un accord (en détail pour la main droite), dont la position est fondée sur la sixte mineure $\frac{2}{3}$ *sol, mi bémol*, qui place le

mit dem Fingersatz $\frac{4}{3}$ zu spielen, strecke ich den kleinen Finger bis *Cis* aus, nehme den Fingersatz $\frac{4}{1}$ und habe nur den kleinen Finger aufzuheben um *Cis A* mit dem Fingersatz $\frac{1}{2}$ hervorzubringen. Mit dem Fingersatz $\frac{4}{3}$ spiele ich auf der 3ten u. 2ten Saite die Terz *D Fis*, welche den folgenden Takt beginnt, auf der 4ten u. 2ten Saite spiele ich dann die Sext, die sich in dem 2ten Akkord findet, dessen Bass der erste Finger leicht auf dem 7ten Felde der 5ten Saite hervorbringt. Dieser Fingersatz verleiht mir die bequeme Lage um die kleine Sext, womit der folgende Takt anhebt, zu spielen: indem ich das *A* auf der Quinte greife, drücke ich zugleich die zweite Saite, welche mir das *E* ergiebt; ein kleiner Sprung des kleinen Fingers giebt mir die erste der 3 Noten, welche die obere Stimme dieses Taktes schliessen, u. der Leser wird einsehen, dafs die Terz, welche der zweite und erste Finger macht, die Grundlage dieser Stellung ist. Ich beginne den folgenden Takt, indem ich den ersten Finger von *A* auf *Gis* schiebe: aber ich lasse die Hand nicht vorgleiten, welche in der Lage bleiben muss, um die grosse Sext *D, H* mit dem Fingersatz $\frac{4}{3}$ zu greifen; der dritte Finger muss von Anfang an bereit gehalten werden, das *D* anzuschlagen, zugleich mit dem *H* auf der leeren Saite. Erst bei dem *H* der Oberstimme verlasse ich diese Lage um es auf dem 12ten Felde mit der zweiten Saite zu greifen, wodurch ich mich in Stand gesetzt sehe, die ganze Stelle bis an das *E* zu spielen, womit der folgende Takt beginnt. Da das Absteigen in Terzen geschieht, wovon die erste eine kleine ist, so wird sie der Fingersatz $\frac{1}{4}$ ohne Verrückung der Hand ausführen, so wie auch das *A* mit dem zweiten Finger auf der zweiten Saite; der dritte fällt dann ganz natürlich auf die vierte Saite über dem 11ten Felde, und mit dem zweiten greife ich die kleine Sext *Cis, A*. Die Oberstimme der vier folgenden Takte richtet sich stufenweise gegen *E* auf der Quinte über dem 12ten Felde, ich vermeide also den obern Theil des Halses, um mich nicht zu weit von dem Zweck zu entfernen und die Bezifferung wird dem Leser den Weg anzeigen, dessen ich mich immer vermittelst des Fingersatzes der Terzen und Sexten bediene.

Bei der Zergliederung aller Sätze dieser Begleitung würde ich genöthigt seyn, mich zu oft zu wiederholen und die Aufmerksamkeit des Lesers würde nutzlos ermüdet werden. Was ich bis jetzt geschrieben habe, muss ihm beweisen, dafs in der Kenntniss u. Uebung der Terzen und Sexten das ganze Geheimniss meines Spiels besteht. Ich will nur noch einige Stellen erläutern:

Der zweite Takt der Taf: XXXIX ist nichts anders als ein Akkord (zerlegt für die rechte Hand) dessen Lage auf der kleinen Sext *G Es* mit dem Fingersatz $\frac{2}{3}$ beruht, wornach der erste Finger 5 Saiten

premier doigt où il barre cinq cordes, parmi lesquelles se trouvent *ut* et *sol*; le petit doigt presse la troisième corde à côté de la quatrième, et me produit l'*ut* qui se trouve entre *sol* et *mi*. Par ce moyen j'évite des mouvemens à la main gauche, et les notes ont plus de résonnance; c'est par cette raison, que je doigte la mesure suivante selon que les numéros l'indiquent.

Dans la cinquième mesure de la *Pl.* XL, dès que les demi-tons descendans m'ont fait employer le premier doigt, je le descends par degrés diatoniques, pour l'avoir sur le *si*, qui est la sixte mineure du *ré dièse*, dont le doigté $\frac{2}{2}$ me met à même de finir la phrase sans déranger la main. Dans la sixième je trouve plus facile, de glisser le second doigt d'*ut dièse* à *ut naturel*, en laissant au premier le temps de se préparer pour le *ré dièse*, que de l'employer pour l'*ut* naturel et de le faire passer subitement au *ré dièse*. Par la même raison, je fais glisser le second doigt sur trois notes dans la sixième mesure de la *Pl.* XLIII, mais comme dans la suivante le *sol dièse* se trouve une octave plus haut que celui de la précédente, je doigte différemment.

Pour le reste, je puis simplifier cette analyse, en disant le fond du doigté de chaque position. Dans la cinquième mesure, *Pl.* XLV, la sixte *ut dièse, la*. Dans la septième, quoique j'y voie la sixte *sol dièse, mi*, je profite de la chanterelle et de la seconde à vide. Dans la première de la *Pl.* XLVI, je garde la même position, puisque c'est le même accord produit par les mêmes notes.

Dans la seconde, je retrouve la tierce *ut dièse, mi*, et la sixte *ut dièse, la*.

Dans la troisième, la tierce majeure *ré, fa dièse*, et la tierce mineure *fa dièse, la*.

Dans la quatrième, la sixte mineure *ut dièse, la*, et la sixte majeure *si, sol dièse*.

Dans la cinquième, la sixte mineure *ut dièse, la*, et ensuite c'est la répétition de la cinquième mesure, *Pl.* XLII, jusqu'à la troisième mesure de la *Pl.* XLVII, dont le fond de la position est la tierce *si, ré*, ou la sixte mineure *si, sol*, que je barre pour prendre avec le même doigt celui de la basse. Dans la quatrième, la tierce *si, ré*, étant devenue majeure par le dièse *ré*, le doigté $\frac{3}{2}$ guide ma position.

Dans la cinquième, c'est encore la sixte mineure *ut dièse, la*, qui contient la moitié de la dernière, et l'autre moitié est la sixte majeure *ré, si*.

sperrt, worunter sich *C* und *G* befinden; der kleine Finger drückt die dritte Saite neben der vierten u. bringt das *C* hervor, das zwischen *G* u. *Es* liegt. Durch dieses Mittel vermeide ich Bewegungen der linken Hand und gebe den Noten mehr Wiederhall: aus diesem Grunde wähle ich auch für den folgenden Takt den Fingersatz so wie die Zahlen ihn angeben.

In dem 5ten Takt der Taf: XL, lasse ich, sobald die absteigenden halben Töne mich den ersten Finger gebrauchen liessen, ihn in diatonischen Stufen niedersteigen, um ihn auf dem *H* zu haben, welches die kleine Sext des *Dis* ist, deren Fingersatz $\frac{21}{2}$ mich in Stand setzt, den Satz zu endigen, ohne die Hand aus der Lage zu bringen. Im 6ten finde ich es leichter, den zweiten Finger von *Cis* auf *C* gleiten zu lassen, indem ich dem ersten Zeit lasse, sich auf das *Dis* vorzubereiten, als ihn für das *C* zu gebrauchen und plötzlich auf *Dis* übergehen zu lassen. Aus demselben Grunde lasse ich den zweiten Finger auf drei Noten in dem 6ten Takte der Taf. XLIII gleiten; aber da in den folgenden das *Gis* eine Oktave höher vorkommt, als das des vorhergehenden, so nehme ich einen andern Fingersatz.

Für das Uebrige kann ich diese Zergliederung vereinfachen, indem ich die Basis des Fingersatzes jeder Lage angebe. In dem fünften Takt Taf: XLV, ist die Sext *Cis, A*. In dem 7ten, obgleich die Sext *Gis, E* vorkommt, bediene ich mich der leergelassenen Saiten, Quinte und Zweite. In dem ersten Takt der Taf: XLVI, behalte ich dieselbe Lage, weil es derselbe Akkord ist, von denselben Noten gebildet.

In dem zweiten finde ich wieder die Terz *Cis, E* und die Sext *Cis, A*.

In dem dritten, die grosse Terz *D, Fis*, und die kleine Terz *Fis, A*.

Im vierten, die kleine Sext *Cis, A* und die grosse Sext *H Gis*.

Im fünften, die kleine Sext *Cis, A* und das Uebrige ist Wiederholung des fünften Takts Taf: XLII, bis zum dritten Takt der Taf: XLVII, wo die Basis der Lage die Terz *H, D* ist, oder die kleine Sext *H, G*, welches ich sperre, um mit demselben Finger das *G* des Basses zu greifen. In dem vierten, wo die Terz *H, D*, durch das Kreuz vor *D* zu einer grossen wird, leitet der Fingersatz $\frac{3}{2}$ meine Lage.

In dem fünften ist es die kleine Sext *Cis A*, welche auch die Hälfte des Letzten enthält, und die andere Hälfte desselben ist die grosse Sext *D, H*.

Der erste Takt der Taf: XLVIII ist wieder auf die kleine Sext *Cis A* gegründet, bis auf das letzte

La première mesure de la *Pl.* XLVIII est encore fondée sur la sixte mineure *ut dièse*, *la*, jusqu'au dernier quart, qui est une tierce majeure *la*, *ut dièse*, dont le doigté me sert de guide et de point d'appui pour les trois quarts de la seconde. Le dernier quart de celle-ci contient la sixte majeure *ré*, *si*. La troisième mesure est comme la première. Le premier quart de la quatrième est le résultat du doigté de la précédente; le second, c'est la sixte majeure *mi*, *ut dièse*, ou la tierce majeure *la*, *ut dièse*; et le dernier, la tierce mineure *sol dièse*, *si*, ou la sixte majeure *ré*, *si*, que je barre pour faire le *mi* qui se trouve à la même case. Le premier accord de la cinquième mesure contient la sixte mineure *ut dièse*, *la*, et la tierce majeure *la*, *ut dièse*. Le second est fondé sur la sixte majeure *si*, *ré*, faites par la quatrième et seconde corde. Le premier accord de l'avant-dernière, sur la tierce majeure *la*, *ut dièse*, que la nécessité de faire *la* sur la quatrième corde à la septieme case m'oblige de doigter $\frac{3}{4}$. Le second accord a pour base du doigté la sixte majeure *si*, *sol dièse*, faite sur les quatrième et seconde cordes avec son propre doigté $\frac{3}{4}$.

L'accord final est le premier de la quatrième mesure.

Je crois avoir complètement prouvé, que la connaissance des tierces et des sixtes est la base de tout le doigté quant à l'harmonie. Je ne cesserai d'exhorter ceux qui voudront s'adonner à l'étude de la guitare, de tâcher d'acquérir cette connaissance. Un guitariste-harmoniste aura toujours un avantage sur celui qui ne le sera pas. Un talent, même médiocre, sur le Piano (le premier des instrumens d'harmonie), donne déjà des habitudes en musique très utiles pour la guitare (1).

(1) Outre la demoiselle dont j'ai parlé dans l'introduction, je viens d'avoir une preuve de ce que je viens de dire, dans les progrès rapides de Mademoiselle Marie J'ane Burdett, la fille de M. Arthur Burdett, jeune personne qui touche très bien du Piano. S'occupant à perfectionner son éducation, elle se consacre à plusieurs sortes d'études à la fois, tant de nécessité que d'agrément, et par conséquent elle ne peut s'adonner exclusivement à l'étude de la Guitare. Mes principes, et la direction que ses idées ont prise par l'habitude acquise de la marche et de la contexture de la musique de Piano, l'ont mise en état de jouer en vingt-huit leçons la *fantaisie* que je lui ai dédiée (œuvre 40), ce que je n'ai jamais pu obtenir en si peu de leçons d'autres écolières, qui ne touchaient pas du Piano, et qui, avec la meilleure volonté, s'occupaient exclusivement de l'étude de la Guitare; il est vrai, qu'elles avaient déjà contracté des habitudes, qui empêchent de jouer librement, et que malheureusement on leur avait appris à ne voir que des notes, où il faudrait voir de la musique.

Viertel, welches eine grosse Terz *A*, *Cis* ist, dessen Fingersatz mir als Leiter und Stützpunkt für die drei Viertel des zweiten dient; das letzte Viertel dieses, enthält die grosse Sext *D*, *H*. Der dritte Takt ist wie der erste. Das erste Viertel des 4ten ist das Ergebniss des Fingersatzes des vorhergehenden; das zweite ist die grosse Sext *E*, *Cis*, oder die grosse Terz *A*, *Cis* und das letzte die kleine Terz *Gis*, *H* oder die grosse Sext *D*, *H*, welche ich sperre um das *E* zu greifen, das sich auf demselben Felde befindet. Der erste Akkord des fünften Taktes enthält die kleine Sext *Cis*, *A*, und die grosse Terz *A*, *Cis*. Der zweite beruht auf der grossen Sext *H*, *D*, welche auf der 4ten und 2ten Saite genommen werden. Der erste Akkord des vorletzten ruht auf der grossen Terz *A*, *Cis*, welche die Nothwendigkeit, das *A* auf dem siebenten Felde der vierten Saite zu spielen, mich zwingt, mit dem Fingersatz $\frac{3}{4}$ zu geben. Der zweite Akkord hat zur Basis des Fingersatzes die grosse Sext *H*, *Gis*, die ich auf der 4ten u: 2ten Saite mit dem ihnen eigenen Fingersatz $\frac{3}{4}$ ausführe.

Der Schluss = Akkord ist der erste des vierten Taktes.

Ich glaube vollständig erwiesen zu haben, dafs die Kenntniss der Terzen und Sexten die Grundlage des ganzen Fingersatzes in Bezug auf die Harmonie ist. Ich werde nicht aufhören, diejenigen, welche sich dem Studium der Guitarre widmen wollen, zu ermahnen, sich erst diese Kenntniss anzueignen. Ein Guitarrist, der Harmonist ist, wird immer einen Vorzug vor dem haben, der es nicht ist. Ein selbst mittelmässiges Talent auf dem Pianoforte (dem ersten aller Harmonie = Instrumente,) verleiht schon eine für die Guitarre sehr brauchbare Vorübung. (1) Ein leidlicher Klavierspieler kann kein schlechter Guitarrespieler seyn. Vor einigen Jahren sah ich Guitarremusik, die ein Mann geschrieben hatte,

(1) Ausser der jungen Dame, von welcher ich in der Einleitung sprach, erhielt ich jüngst einen Beweis des Gesagten in den reissenden Fortschritten der Mlle Maria Joh: Burdett, Tochter von Hrn. Arthur Burdett, einer jungen Dame, die sehr gut Klavier spielt. Beschäftigt ihre Erziehung zu vervollkommnen, widmet sie sich zu gleicher Zeit mehrern Studien, sowohl nöthigen als angenehmen, und kann sich also dem Studium der Guitarre nicht ausschliesslich hingeben. Meine Grundsätze und die Richtung ihrer Ideen, welche die durch Übung erworbene Kenntniss des Gangs und der Zusammensetzung der Klaviermusik ihr gaben, setzten sie in Stand, nach 28 Unterrichtstunden die Fantasie zu spielen, die ich ihr gewidmet habe, (Op. 40,) was ich von andern Schülerinnen, die nicht Pianoforte spielten, in so wenig Stunden nie erreichen konnte, wenn sie sich auch mit dem besten Willen ausschliesslich dem Studium der Guitarre überliessen; freilich hatten sie auch schon Gewohnheiten angenommen, welche ein freies Spiel verhindern, und unglücklicherweise hatte man sie gelehrt, nichts als Noten zu sehen, wo sie Musik sehen sollten.

Un passable Pianiste ne peut être mauvais Guitariste. J'ai vu, il y a quelques années, des ouvrages de Guitare écrits par quelqu'un, dont le talent jouissait d'une certaine réputation. J'y reconnus l'homme, dont l'instruction musicale avait été acquise sur un instrument de mélodie. J'en ai vu d'autres dans lesquels j'ai trouvé assez de régularité dans la marche de la basse: lorsque les parties d'harmonie ne sont point au complet, l'auteur (1) supprime presque toujours celle qui doit l'être de préférence; enfin j'y vois un plan et une conduite. C'est qu'il touche du Piano, et que c'est aux habitudes contractées par l'exécution de la musique de cet instrument, qu'il doit la réputation dont il jouit à juste titre; ne l'ayant jamais entendu, je prononce sans scrupule d'après le témoignage des personnes, dont l'opinion a pour moi beaucoup de poids.

»Vous voulez donc, me dira-t-on, qu'un Guitariste soit harmoniste?« Encore une fois, je ne veux rien du tout; mais il serait à désirer qu'il le fût, puisque la Guitare est un instrument d'harmonie. »Mais le Piano en est un bien plus »étendu; la musique qu'on y exécute est bien plus »compliquée que la musique de Guitare, et cependant il n'est pas nécessaire d'être harmoniste »pour la jouer.« La musique que l'on donne à étudier sur le Piano, toute simple et facile qu'elle puisse être, est écrite correctement, presque toujours bien composée, et l'écolier contracte l'habitude de la correction, d'une marche de basse régulière, des transitions naturelles, des accords bien préparés et bien résolus; mais malheureusement toute la musique de Guitare n'est pas de même. Généralement la plus facile est la moins correcte, parcequ'on est convenu d'appeler difficulté la correction. Cette musique est celle qui forme les idées des élèves, et qui par conséquent a donné lieu à ce que les connaisseurs, en entendant un accompagnement d'orchestre pauvre, incorrect, monotone et insignifiant, l'ont appelé *accompagnement de Guitare*. Que les ouvrages de Guitare les plus faciles aient de la correction; qu'un écolier qui apprend un morceau à deux seules parties en sente la marche; que dans son idée il puisse distinguer celle de chacune; alors je crois que sans être harmoniste on pourra bien jouer. Un enfant (à moins que la nature ne lui ait donné quelque défaut dans l'organe) acquiert la prononciation et même la tournure des

(1) M. Carcassi.

dessen Talent einen gewissen Ruf besass. Ich erkannte sofort, dafs der Verfasser seine musikalische Bildung auf einem Melodie=Instrument erworben habe. In andern Arbeiten fand ich ziemlich viel Regelmässigkeit im Gange des Basses: wenn die Harmoniestimmen nicht vollzählig sind, so unterdrückt der Autor (1) fast immer diejenige, welche es am ersten werden musste; kurz, ich fand in Allem Plan und Zweckmässigkeit. Der Grund ist, weil der Verfasser Klavier spielt, den durch die Ausführung der Musik dieses Instruments erworbenen Gewohnheiten verdankt er den Ruf, dessen er mit Recht geniesst; da ich ihn selbst nicht gehört habe, so spreche ich ohne Bedenken nach dem Zeugnisse von Männern, deren Meinung für mich viel Gewicht hat.

„Sie verlangen also," wird man mir sagen, „ein Guitarrespieler solle Harmonist seyn?"— Noch einmal, ich verlange gar nichts, aber es wäre zu wünschen, er wäre es, weil die Guitarre ein Harmonie=Instrument ist. „Aber das Klavier ist es in „noch ausgedehnterm Sinne; die Musik, die man „darauf ausführt, ist noch viel verwickelter als die „Guitarrenmusik, und doch ist es nicht nöthig, Har„monist zu seyn um sie zu spielen."— Die Musik, die man auf dem Pianoforte zum Einüben giebt, ist, auch die einfachste und leichteste, richtig geschrieben, fast immer gut componirt und der Schüler gewöhnt sich an Correktheit, einen regelmässigen Gang des Basses, natürliche Uebergänge, wohl vorbereitete und gut aufgelöste Akkorde; aber leider ist es mit der Guitarremusik anders beschaffen. Die leichteste ist gewöhnlich am wenigsten korrekt, weil man übereingekommen ist, Korrektheit Schwierigkeit zu nennen. Diese Musik ist es, welche die Ideen der Schüler bildet, eine Musik, die den Kennern Gelegenheit gegeben hat, wenn sie eine ärmliche, fehlervolle, eintönige und nichtssagende Orchesterbegleitung hören, sie sprichwörtlich Guitarrenbegleitung zu nennen. Wenn auch die leichtesten Guitarrestücke korrekt seyn werden, wenn ein Schüler, der ein zweistimmiges Stück erlernt, dessen Gang verstehen, wenn er den Gang jeder einzelnen Stim̄e in seinen Gedanken unterscheiden wird, dann glaube ich, dafs man gut spielen wird, ohne Harmonist zu seyn. Ein Kind, (wenn die Natur ihm nicht einen organischen Fehler gegeben hat,) erwirbt die Aussprache und selbst die Satzbildung der Personen, die beständig mit ihm reden; dies ist keine Hypothese, sondern eine Erfahrung, die Niemand in

(1) Herr Carcassi.

phrases de la personne, qui lui parle continuellement; ceci n'est point une hypothèse, c'est un fait dont on ne saurait disconvenir; qu'on lui donne pendant quelques années un précepteur, dont la prononciation soit défectueuse, et qu'il le prenne de bonne foi pour modèle, il croira que celle-là est la véritable, et il prononcera comme lui; s'il arrive par la suite qu'il veuille se corriger, en supposant qu'il en vienne à bout, ce ne sera qu'avec beaucoup de peine et de travail.

Je crois pourtant que le jour viendra où les écoliers de Guitare formeront leurs idées d'après la musique correcte. Je ne suis pas le seul qui en écrive; on en trouverait encore davantage sans cette raison irrécusable: *il faut vivre!* On me disait, quand je suis arrivé en France: *faites-nous des airs faciles*; je le voulais bien; mais je m'aperçus que *facile* voulait dire *incorrect* ou du moins *incomplet*. Un guitariste très renommé me dit, qu'il avait été obligé de renoncer à écrire comme moi, parceque les éditeurs lui avaient dit ouvertement: „Une „chose est l'appréciation des productions comme „connaisseur, et une autre comme marchand de „musique; il faut écrire des niaiseries pour le „public. J'aime votre ouvrage, mais je n'en retirerais „pas mes frais d'impression." Que faire? *Il faut vivre!* et il a fait des ouvrages, qui ne m'auraient jamais laissé deviner son mérite, si d'ailleurs je n'avais pas eu l'occasion de mieux le juger. D'autres qui sont bien loin de devoir lui être comparés, écriront quelque bagatelle qui puisse être exécutée en trois leçons: l'amour-propre de l'écolier est intéressé à la trouver jolie. Son maître en fera cadeau à un éditeur, pourvu qu'il lui en donne une vingtaine d'exemplaires, car *il faut se faire connaître*. Il la joue en société, on l'applaudit, il en offre un exemplaire à la Dame dont il s'imagine que la connaissance peut lui procurer des élèves. L'éditeur, de son côté, est intéressé à la prôner pour couvrir les frais d'impression; c'est un excellent compositeur pour la vente; et puis, il enseigne très bien, puisqu'il a fait jouer en trois leçons le morceau qu'il joue lui-même. Le nombre d'élèves augmente; il aura grand soin, de ne pas leur faire connaître d'autre musique que la sienne ou toute autre qui puisse lui être assimilée. Il est maître, il faut être auteur. Il prendra un air connu en vogue; il l'établira pour thème avec une basse faite par les cordes à vide, ou quelques notes faites avec le pouce par-dessus le manche; le motif

Abrede stellen kann; nun gebe man ihm einige Jahre lang einen Lehrer, dessen Aussprache fehlerhaft ist, und es nimmt ihn in allem Ernste zum Muster, hält diese für die allein richtige und spricht aus wie er; will es späterhin sich bessern, so geschieht es, wenn es ihm auch gelingt, doch nicht ohne grosse Mühe und Arbeit.

Ich glaube jedoch, der Tag wird kommen, wo die Guitarreschüler ihre Ideen nach richtiger Musik bilden werden. Ich bin nicht der einzige, der solche schreibt; man würde ihrer noch mehr finden, wenn jener unwiderlegliche Grund. „*Man will doch leben*" nicht wäre. Man sagte mir, als ich in Frankreich ankam: Schreiben sie uns leichte Stücke. Ich wollte gern, aber ich bemerkte bald, *leicht* heisse nur *unrichtig*, oder wenigstens *unvollständig*. Ein sehr nahmhafter Guitarrespieler sagte mir, er habe verzichten müssen zu schreiben wie ich, weil die Verleger ihm offen gesagt hätten: „Ein anderes ist „die Werthschätzung eines Produkts als Kenner, u. „ein Anderes als Musikverleger: man muss Possen „für das Publikum schreiben. Ich schätze ihr Werk, „aber ich werde meine Druckkosten nicht herausbringen." Was zu thun? *Man will leben*, und er hat Sachen geschrieben, die mich sein Talent nie hätten errathen lassen, wenn ich nicht Gelegenheit gehabt hätte, ihn besser zu würdigen. Andere die weit entfernt sind, mit ihm verglichen zu werden, schreiben vielleicht Kleinigkeiten, die nach den ersten drei Stunden ausgeführt werden können; die Eigenliebe des Schülers ist betheiligt, es schön zu finden; der Verfasser wird diese Kleinigkeiten dem Verleger schenken, gegen 20 Freiexemplare, denn *man muss sich bekannt machen*. Er spielt sie in Gesellschaft, man klatscht, er bietet einer Dame ein Exemplar an, durch deren Bekanntschaften er Schüler zu erwerben hofft. Der Verleger seinerseits hat Ursache ihn herauszustreichen, um die Druckkosten zu decken: das ist ein trefflicher Componist für den Verkauf und dann lehrt er sehr gut, denn er hat in drei Stunden das Stück spielen lassen, das er selbst spielt. Die Zahl der Schüler nimmt zu: er wird sich angelegen seyn lassen, sie keine andere Musik kennen zu lehren, als die seinige, oder jede andere, die ihr gleich sieht. Er ist Lehrer, er muss auch Autor seyn. Er nimmt also irgend eine beliebte Melodie, setzt sie als Thema mit einem auf den leeren Saiten zu spielenden Bass, oder einigen Noten, die der Daumen auf dem Halse auszuführen hat; das Thema

subdivisé en notes de moitié de valeur sera la première Variation, en triolets la seconde.

Il fera un morceau du même nombre de mesures que le thème, qu'il appellera *mineur*, parceequ'il sera réellement dans le mode mineur; il y mettra beaucoup de *coulés* et de *glissés* (1), pour que l'exécution produise un effet plus touchant et plus expressif; ce mineur doit être joué un peu lentement, pour faire sentir le contraste produit par les grandes batteries en majeur réservées pour le *coup d'éclat* de la Variation suivante, qui peut être la dernière si l'on veut. Le voilà auteur, il faut faire une méthode; rien de si facile. Copier quelques élémens de solfége, et renfermer en six pages ce que tout le monde sait, la valeur des figures et les noms des notes; écrire des gammes numérotées dans les tons qu'il aura exercés (2), quelques batteries qu'il décorera du titre d'*exercices*, et surtout beaucoup d'*airs*.

Au lieu d'*étudier* celle de M. Carulli, il en défigurera le texte (3) en en faisant un extrait, pour que son ouvrage, étant moins volumineux, soit réputé plus simple, et qu'un éditeur fasse moins de difficultés pour le lui acheter. *Il faut vivre!* Si quelqu'un lui fait des observations sur son ouvrage, il se gardera bien d'y faire attention ni d'entrer en matière là-dessus: il dira pour toute réponse: *Chacun a sa manière*; mais le mot est, *il faut vivre*! Un écolier lui dira: "J'ai entendu M. N..., il a joué une fantaisie "sur l'air N... Ah! quel joli morceau! je voudrais "l'avoir, est-il publié? Pourrai-je le déchiffrer?" Alors la réponse est toute prête. "Oh! certes,

(1) Je crois que c'est ainsi qu'on appelle l'action de faire parcourir par un même doigt toute la longueur du manche sur une corde attaquée au point de départ, de manière que l'on entende tous les demi-tons, ce qui donne à la musique une grâce toute particulière et du repos à l'exécutant; si je me trompe sur l'acception de ce mot, je réclame un peu d'indulgence en faveur de la sincérité avec laquelle j'avoue mon ignorance sur un article trop important pour que je m'expose à induire en erreur celui qui aurait la bonté de me croire sur parole.

(2) Il attribuera à l'instrument la difficulté qu'il éprouvera dans les autres.

(3) On devrait dire à celui qui emploie ce procédé: "Tâchez "d'abord de jouer comme lui, et quand vous aurez son talent, "il vous sera permis de raisonner sur la nécessité que vous "paraissez supposer d'un changement ou d'une simplification "dans son système d'enseignement."

in Noten von halbem Werth abgetheilt, bildet die erste Variation, in Triolen die zweite.

Dann macht er eine Variation in ebensoviel Takten wie das Thema, welches er *das Minore* nennt, weil es in der That in der weichen Tonart ist; er wird viele Schleifer und Gleiter (1) anbringen, damit die Ausführung eine rührendere und ausdrucksvollere Wirkung hervorbringe; dieses Minore muss ein wenig langsam gespielt werden, um den Contrast zwischen den vollen Guitarre-Schlägen in Dur mehr hervorzuheben, welche er für das Glanzstück der folgenden Variation, die, wenn man will, auch die letzte seyn kann, zurückhält. Nun ist er Autor; jetzt muss er auch eine Schule schreiben: nichts ist leichter. Einige Grundzüge des Noten ABC's abschreiben, auf sechs Saiten Alles zusammentragen, was die ganze Welt weiss, Werth und Namen der Noten, die bezifferten Tonleiter in Tonarten umschreiben, die man eben geübt hat (2), einige volle Guitarre-Schläge, die man mit dem Titel Uebungsstücke ausziert, und besonders viele *Arietten*.

Anstatt die Guitarre-Schule des Herrn Carulli zu studieren, wird er den Text (3) derselben entstellen, und einen Auszug daraus ziehen, damit sein Werk wegen des geringern Umfangs für einfacher gelte, und der Verleger weniger Schwierigkeit mache, es ihm abzukaufen. *Man will leben*! Wenn ihm Jemand Bemerkungen über sein Werk macht, wird er sich wohl hüten darauf zu achten, oder sich darauf einzulassen: seine ganze Antwort ist: Jeder hat seine Weise; aber das Stichwort ist: *Man will leben*! Sagt ihm ein Schüler: „Ich habe Hrn N. gehört, er spielte eine Fantasie über das Thema ... Ach, welch "schönes Werk! Ich möchte es wohl besitzen; ist es erschienen? Werde ich es spielen können?" So ist seine Antwort gleich bereit: „O gewiss, es muss ein vor-

(1) Ich glaube, so nennt man die Handlung, mit einem Finger die ganze Länge des Halses auf einer Saite zu durchlaufen die man am Anfange angeschlagen hat, so dafs man alle halben Töne hört, was der Musik eine ganz eigene Grazie und dem Spielenden viel Ruhe ertheilt; wenn ich mich über die Geltung dieses Wortes täusche, so bitte ich um Nachsicht zu Gunsten der Offenherzigkeit, womit ich meine Unwissenheit über einen Gegenstand eingestehe, der zu wichtig ist, als dafs ich mich der Gefahr aussetzen möchte, diejenigen irre zu führen, die so gütig sind, mir auf's Wort zu glauben.

(2) Die Schwierigkeiten, die ihm die andern machen, schiebt er auf das Instrument.

(3) Man sollte denen, die so verfahren sagen: „Sucht erst „zu spielen wie er, und wenn ihr sein Talent haben werdet, soll „es euch erlaubt seyn, über die Nothwendigkeit zu urtheilen, die „ihr vorauszusetzen scheint, in seinem Lehrsystem etwas zu „vereinfachen oder zu verändern."

"ce doit être un morceau excellent; quel beau "talent que le sien! mais cela sort entièrement des "bornes; c'est un autre genre (1); prétendre à "jouer sa musique, c'est une témérité. Il écrit "pour lui seul, ce sont des barrés et des écarts "continuels; ce n'est plus ni dans le doigté ni "dans les moyens de l'instrument. Il écrit cela

(1) Cette expression me conduit peut-être au-delà des bornes que je m'étais prescrites. *Un autre genre!* est-ce que des êtres de cette catégorie peuvent s'imaginer que le leur en est un?... J'ai cru toujours que genre était l'application des principes fondamentaux, dont deux artistes sont d'accord, à des objets différens. Je vois que le genre de Piron n'était point celui de Racine, mais ils étaient poètes tous les deux, ils étaient d'accord sur les qualités requises dans un sonnet, une élégie, une ode, etc.; et l'on pouvait dire de l'un sans offenser l'autre, qu'il avait un *autre genre*. Potier, Talma et Odry, sont trois véritables acteurs. Hogarth et Raphael avaient les mêmes principes de dessin et d'optique, et leurs productions, quoique de genres bien différens, prouvent qu'ils étaient d'accord sur les vérités de cet art. Mais que dirait-on de celui qui, n'ayant jamais raisonné sur les proportions du corps humain, et sans autres principes de dessin que l'habitude contractée à force d'exercice, de placer à peu près les traits d'une figure, aurait l'impudence d'exposer un tableau de sa façon, et quand on lui parlerait de la Didon de Guérin, dirait: *C'est un autre genre?* Guérin en rirait, parcequ'il sait que le public ferait de même; mais malheureusement le public n'est point aussi clairvoyant en musique qu'il l'est en peinture; et *c'est un autre genre* est plus souvent prononcé que je ne l'aurais cru, chez un peuple illustré. L'ignorance et la fourberie se sont coalisées pour l'entraîner, et je m'étonne du succès de leur entreprise. Quant à moi, je ne pourrais m'empêcher de dire: "Tant que vous "dessinerez pour vous seul, ou pour ceux, dont le jugement "est en rapport avec le vôtre, faites ce qu'il vous plaira, "personne n'y a rien à dire: mais si vous voulez exposer "vos productions au public, consultez les connaisseurs pour "savoir d'avance si elles en sont dignes; et surtout, si "vous faites un ouvrage didactique sur l'art dans lequel "vous vous croyez instruit, assurez-vous que vous savez "ce dont vous vous engagez à parler. Respectez le "public, et ne le rendez pas le jouet de votre ignorance. "Si vous êtes obligé d'enseigner, suivez une des méthodes "qui prouvent que l'auteur a bien raisonné: votre mo= "destie vous fera jouer un rôle bien plus honorable "que celui, que vous vous préparez par la sotte vanité "de prétendre avoir *créé un genre*."

„treffliches Stück seyn, er hat ein schönes Talent, aber „das übersteigt alle Grenzen, es ist eine eigene Ma= „nier (1); seine Musik spielen wollen, ist eine Ver= „wegenheit. Er schreibt für sich selbst, es sind be= „ständige Sperrungen und Sprünge; es bleibt weder „im Fingersatz noch bei den Mitteln des Instru= „ments. Er schreibt das am Klavier u: ich glaube

(1) Dieser Ausdruck führt mich über die Grenzen hinaus, die ich mir vorgeschrieben hatte. *Ein eigene Manier!* Ist es denn möglich, dafs Wesen dieser Art sich einbilden, dafs die ihrige eine sei?... Ich glaubte immer, Manier sey die Anwendung der allgemeinen Grundsätze, worüber zwei Künstler einig sind, auf verschiedene Gegenstände. Ich sehe, dafs Piron's Manier nicht die Racines ist, aber sie waren beide Dichter, u: waren einig über die Eigenschaften, die in einem Sonnet, einer Elegie, einer Ode u.s.w. erfordert werden, und man konnte von dem Einen, ohne den Andern zu beleidigen sagen, dafs er eine andere Manier* habe. Potier, Talma und Odry sind drei wahrhafte Schauspieler. Hogarth und Raphael hatten gleiche Grundsätze von Zeichnung und Optik, und ihre Werke, von so sehr verschiedener Manier beweisen, dafs sie über die Grundsätze ihrer Kunst einverstanden waren. Was soll man aber von demjenigen sagen, der nie über die Verhältnisse des menschlichen Körpers gedacht hat, und ohne andere Grundsätze von Zeichnung, als die er durch lange Uebung erworben hat, die Umrisse einer Gestalt so ohngefähr hinzuwerfen, wenn er die Unverschämtheit hat, ein Gemählde seiner Fabrik auszustellen u: dem, der ihm von Guerins Dido spricht, zu entgegnen: *Es ist eine andere Manier?* Guerin würde darüber lachen, weil er weiss, dafs das Publicum ein Gleiches thut, aber leider denkt das Publicum nicht so aufgeklärt über Musik, wie über Mahlerei und „*es ist eine andere Manier*" hört man bei einem so hellsehenden Volke häufiger aussprechen, als ich geglaubt hätte. Unwissenheit und Betrügerei haben sich die Hände geboten, es zu hintergehen und ich erstaune über den Erfolg ihrer Unternehmung. Ich meinestheils könte mich nicht enthalten zu sagen: „So lange Sie für sich selbst „zeichnen, oder für diejenigen, deren Urtheil mit dem Ihren „übereinstimmt, machen Sie was Sie wollen und Niemand hat „darein zu reden. Wollen Sie aber Ihre Leistungen dem Pu= „blikum ausstellen, so befragen Sie Kenner, um voraus zu „wissen, ob sie es verdienen, und vor Allem, wenn Sie ein „Lehrbuch über die Kunst herausgeben, welche Sie zu kennen „glauben, so suchen Sie sich zuvor zu vergewissern, ob Sie „verstehen, wovon Sie sprechen. Achten sie das Publikum „und machen es nicht zum Spielball Ihrer Unwissenheit. Sind „Sie genöthigt Unterricht zu geben, so folgen Sie Einer der „Methoden, die den Beweis liefern, dafs der Verfasser richtig „gefolgert hat; dann wird Ihre Bescheidenheit Sie eine viel „ehrenvollere Rolle spielen lassen, als diejenige, welche Ih= „nen die alberne Eitelkeit, *eine eigene Manier* geschaffen „haben zu wollen, beilegt.

"au Piano, et même je ne crois pas qu'il joue "tout ce qu'il écrit; il y a beaucoup de notes seu-"lement pour l'œil. Cependant c'est dommage *qu'il* "*ne donne pas de leçons*, car ou il nous dirait "comment il faut s'y prendre, ou nous verrions "quelles sont les notes qu'il supprime en jouant. "Mais, que voulez-vous? tous les grands talens ont "un grain de folie: il ne se soucie plus de la "Guitare; il a la marotte d'écrire pour l'orchestre, "et la manie des voyages, qui fait qu'il ne reste "guère que trois ou quatre mois dans un endroit." Si l'esprit de cette réponse est, *il faut vivre*, je ne crois pas qu'il généralise; *il faut que je vive* serait peut-être plus significatif. Mais cela doit finir: ceux qui écrivent comme il faut, prouvent que l'on peut être facile et correct; leurs ouvrages deviendront les seuls, qui formeront les écoliers. J'en connais qui sont d'une grande utilité (1), mais la manière dont quelques uns les envisagent, détruit tout le bien que l'on pourrait en retirer (2); ce n'est pas la faute de l'auteur.

"nicht einmal, dafs er Alles spielt, was er schreibt; viele "seiner Noten sind nur für's Auge. Es ist aber doch "schade *dass er keinen Unterricht giebt*, denn er "könnte uns sagen, wie man sich anstellen solle, oder "welche Noten es sind, die er beim Spiel auslässt. Aber "ist es ein Wunder? Alle grossen Talente haben einen "Sparren: er kümmert sich nicht mehr um die Guitarre; er hat die Grille für's Orchester zu schreiben, "und dazu die Reisewuth, die ihn an keinem Ort länger als drei bis vier Monate verweilen lässt." Wenn der Sinn dieser Antwort ist: *Man will leben*, so glaube ich nicht, dafs er sehr allgemein spricht; *ich muss leben* würde vielleicht bezeichnender seyn. Aber das muss aufhören: diejenigen, welche schreiben, wie sie sollen, beweisen, dafs man leicht und doch richtig schreiben könne; ihre Werke werden die einzigen seyn, welche Schüler bilden. Ich kenne welche, die von grossem Nutzen sind (1), aber die Art, wie einige sie betrachten, zerstört alles Gute, das sich daraus ziehen liesse; (2) dies ist nicht die Schuld des Verfassers.

Du Doigté Annulaire.

J'ai promis à la page 23, de parler de l'emploi du quatrième doigt de la main droite (3), et quoique dans le morceau dont je viens d'analyser l'accompagnement, il doive être employé dans certains accords, je n'en ai rien dit préalablement. Le motif en est que, dans l'article *Main droite*, j'ai dit au commencement de la page 10, quel est le cas où je l'emploie; et comme dans l'accompagnement en question il n'est point employé autrement, j'ai cru inutile de revenir là-dessus. Maintenant je dois dire que, dans une suite d'accords, dont la partie supérieure formerait une mélodie qui devrait dominer, comme le doigt qui doit la produire, est plus faible que les autres, je le courbe davantage dans l'acte d'attaquer la corde;

Von dem Fingersatz des Ringfingers.

Ich versprach Seite 23, von dem Gebrauch des vierten Fingers der rechten Hand (3) zu sprechen, u: obgleich er in dem Stücke, dessen Begleitung ich so eben zergliedert habe, bei gewissen Akkorden gebraucht werden muss, habe ich doch vorläufig nichts davon gesagt. Der Grund ist, weil ich in dem Abschnitt *Rechte Hand* am Anfange der 10ten Seite den Fall genannt habe, wo ich ihn gebrauche und da er in der fraglichen Begleitung nicht anders gebraucht wird, so hielt ich es für überflüssig darauf zurückzukommen. Jetzt muss ich bemerken, dafs ich in einer Folge von Akkorden, deren Oberstimme die vorherrschende Melodie bildet, den Finger, womit sie gespielt werden soll, da er schwächer ist als die andern, beim Anschlagen der Saite desto mehr krümme; denn da er kürzer ist als der Mittelfinger,

(1) Certains Duos de Carulli sont du nombre.
(2) Ils croient qu'en ayant le doigté numéroté, ils sont au fait de la méthode.
(3) Dans tout autre cas j'appellerais ce doigt *le troisième*, pour employer la même nomenclature que pour la main gauche.

(1) Einige Duetten von Carulli sind darunter.
(2) Sie glauben, ein beziffterter Fingersatz mache die Schule aus.
(3) In jedem andern Falle, würde ich diesen Finger den dritten nennen, um dieselbe Bezeichnung wie bei der linken Hand zu haben.

car étant plus court que le médius, il ne peut pas la rencontrer à une si longue distance du chevalet, et il l'attaque sur un point qui lui présente plus de résistance, que les cordes plus graves n'en présentent aux autres doigts. Il m'a fallu donc lui faire acquérir par sa courbure la force que la nature lui a refusée, tant par la construction des os de la main, que par la dérivation des nerfs qui le font agir (1).

Dans l'exemple quatre-vingt-cinquième, *Pl.*XLIX, les notes supérieures forment une mélodie qui exige, que j'emploie le quatrième doigt de la manière indiquée; mais lorsque la note supérieure ne se trouve point accompagnée par trois autres, je ne me sers jamais que de trois doigts; la faiblesse et la différence entre la longueur du médius et celle de l'annulaire me font un devoir d'économiser l'emploi de ce dernier. C'est en l'employant que je déroge un peu du précepte que je me suis imposé, de conserver la main tranquille, et de ne pas faire l'action d'arracher les cordes. Non seulement je l'en éloigne un peu, mais je lui donne un autre mouvement, pour que l'objet de cet éloignement ne soit rempli qu'à l'égard de la corde attaquée par le doigt en question. Ce mouvement est celui de tourner un peu la main en sens contraire à celui dans lequel je voyais quelques guitaristes la tourner. Au lieu de la séparer du côté du pouce, je la sépare du côté du petit doigt, de manière que, l'extrémité du médius pouvant être considérée comme le centre de ce mouvement, le pouce et l'index se rapprochant des cordes autant que l'annulaire et l'infimus s'en éloignent, ce rapprochement compense l'éloignement de la main, et il en résulte que mes trois doigts principaux restent en place.

kann er ihr in so grosser Entfernung vom Stege nicht begegnen, und er berührt sie an einer Selle, die ihm mehr Widerstand leistet, als die tiefern Saiten den übrigen Fingern. Ich musste ihm daher durch die Krümmung die Kraft geben, welche die Natur ihm versagt hat, theils durch den Bau der Handknochen, theils durch die Abstammung der Nerven, welche seine Bewegung bedingen. (1)

In dem 85ten Beispiel Taf: XLIX bilden die obern Noten eine Melodie, welche mich nöthigen, den vierten Finger auf die angegebene Weise zu gebrauchen; wird aber die obere Note nicht von drei andern begleitet, so gebrauche ich immer nur drei Finger; die Schwäche des vierten und der Unterschied zwischen der Länge des Mittelfingers und der des Ringfingers verpflichten mich, mit dem Gebrauch des letztern sparsam zu seyn. Bei der Anwendung desselben weiche ich immer etwas ab von meiner Regel, die Hand ruhig zu halten, und die Gebehrde, als wolle ich die Saiten ausreissen, zu vermeiden. Nicht blos entferne ich ihn ein wenig, sondern gebe ihm noch eine andere Bewegung, damit der Zweck dieser Entfernung blos in Absicht der Saite in Erfüllung gehe, die der fragliche Finger anschlägt. Diese Bewegung ist die, meine Hand ein wenig im entgegengesetzten Sinne zu wenden, in welchem ich einige Guitarrespieler sie wenden sehe. Anstatt sie von der Seite des Daumens zu trennen, trenne ich sie von der Seite des kleinen Fingers, so dafs, wenn die Spitze des Mittelfingers als das Centrum dieser Bewegung betrachtet wird, der Daumen und der Zeigefinger sich den Saiten eben so sehr nähern, als der Ringfinger und der kleine Finger sich davon entfernen, welche Annäherung die Entfernung der Hand ersetzt, welches zur Folge hat, dafs meine drei Hauptfinger an ihrer Stelle verbleiben.

(1) Que l'on examine la ramification des nerfs du bras et la disposition des os de la main, et on trouvera la cause de la faiblesse et du peu de jeu du doigt annulaire, ainsi que le motif que j'ai pour tenir toujours le pouce de la main gauche en face du médius.

(1) Man untersuche die Verzweigung der Armnerven u: die Anordnung der Handknochen, so wird man die Ursache der Schwäche und Steifheit des Ringfingers entdecken, so wie den Grund, der mich bestimmt, den Daumen der linken Hand immer dem Mittelfinger gegenüber zu halten.

CONCLUSION.

Je n'ai jamais pu concevoir comment on pouvait faire une Méthode avec beaucoup plus d'exemples que de texte. Dans une demi-page d'écriture on trouve employées toutes les règles de la grammaire, et un volume les contient à peine. J'ai vu des Méthodes de chant, dont le texte se réduit à enseigner les noms de tout ce que l'on doit faire, tels que *volata*, *appoggiatura*, *grupetto*, *mordente*, *mesa di voce*, *portamento*, *trillo*, etc., en présentant après graduellement tous les résultats à produire et les difficultés à vaincre; de manière que l'on y trouve *ce que l'on doit chanter* (1); mais je n'en ai pas vu encore une seule dans laquelle l'auteur, ayant consulté l'action du poumon et la conformation de notre organe, ainsi que le procédé par lequel il modifie la colonne d'air à laquelle il offre le passage, me dise, comment je dois m'y prendre pour exécuter avec moins de peine ce que je vois écrit; car enfin la nature doit avoir un procédé qui réponde à ce que nous appelons *doigté* sur les instrumens. L'homme lui a arraché le secret de la marche des planètes;

(1) Je compare ceux qui enseignent de cette manière aux médecins empyriques, dont peut-être ils se moquent, sans s'apercevoir que d'ordonner un médicament d'après tel ou tel symptôme, sans connaître l'anatomie ni la chimie, et par conséquent dans l'ignorance totale de la nature des simples dont ils ordonnent la mixture, de leur manière d'agir, et du procédé par lequel ils doivent produire dans l'organisation animale l'effet qu'ils se proposent, est exactement la même chose, que de faire faire des gammes, filer des sons, etc., sans avoir préalablement questionné la nature sur la manière de produire, changer et modifier ces sons dont ils doivent enseigner à faire usage, seulement *quia ita voluerunt priora*. Raisonnez avec eux, ils se fâcheront ou ils tourneront votre raisonnement en ridicule. *Mio maestro faceva cosî*, c'est leur égide; et s'ils évitent la discussion là-dessus, c'est parceque leurs prétendus principes viennent tous de l'usage et nullement de l'analyse ou du raisonnement sur les observations.

Je ne me suis pas contenté de ce que l'expérience m'apprit, que tous mes doigts n'ont point la même force ni la même liberté dans le jeu; j'ai consulté un traité d'anatomie et un squelette pour en savoir la cause; et c'est d'après cette connaissance que j'ai établi mes principes.

SCHLUSS.

Ich konnte niemals begreifen, wie man eine Schule schreiben könne mit mehr Beispielen als Text. Auf einer halben Druckseite findet man alle Regeln der Grammatik angewandt, und kaum umfasst sie ein Band. Ich habe Singschulen gesehen, deren Text sich darauf beschränkt, die Worte von Allem anzugeben, was man zu thun haben kann, z.B. *Volata*, *appoggiatura*, *grupetto*, *mordente*, *mesa di voce*, *portamento*, *trillo* u.s.w. indem stufenweise alle hervorzubringenden Wirkungen und zu besiegenden Schwierigkeiten aufgeführt wurden; so dafs man darin findet: „*Was man singen soll*". (1); aber ich habe noch keine einzige gesehen, in welcher der Verfasser, nachdem er die Lunge und die Bildung des Organs, so wie den Process, wodurch er die Luftschichte modelt, welcher er den Durchgang verstattet, um Rath gefragt, mir sagte, wie ich mich benehmen müsse um mit weniger Anstrengung auszuführen, was mir vorgeschrieben ist; denn die Natur muss doch ein Verfahren haben, welches dem entspricht, was wir auf den Instrumenten Fingersatz nennen. Der Mensch hat ihr das Geheimniss des Planetenganges entrissen; und weil ein berühmter Gelehrter gesagt

(1) Ich vergleiche diejenigen, welche diese Art zu lehren haben, den empyrischen Aerzten, über welche sie vielleicht spotten, ohne zu bemerken, dafs ein Recept nach diesem oder jenem Symptom verschreiben, ohne die Anatomie noch die Chemie zu kennen und also in der gänzlichen Unwissenheit von der Natur der Bestandtheile, deren Mischung sie verordnen, von ihrer Wirkung, und von dem Process, durch welchen sie in der thierischen Organisation den Effekt hervorbringen sollen, den sie sich vorsetzen, genau dasselbe ist, als Tonleiter spielen lassen, Töne aneinanderreihen u.s.w., ohne zuvor die Natur befragt zu haben, über Hervorbringung, Veränderung und Einschränkung dieser Töne, deren Gebrauch sie lehren sollen, blos *quia ita voluerunt priora*. Widerlegt sie, sie werden sich erbossen oder eure Widerlegung ins Lächerliche ziehen. *Mio maestro faceva cosî* ist ihr Schild, und wenn sie einer Erörterung darüber ausweichen, so ist es, weil ihre vorgeblichen Grundsätze alle von der Gewohnheit herrühren und nicht von der Zergliederung oder dem Nachdenken über ihre Beobachtungen. — Ich begnügte mich nicht mit der Erfahrung, dafs meine Finger nicht alle gleiche Stärke haben, noch gleiche Freiheit der Bewegung, sondern zog eine Abhandlung über Anatomie und ein Skelett zu Rathe, um die Ursache zu erfahren u: nach dieser Erkenntniss habe ich meine Grundsätze festgestellt.

et parcequ'un savant célèbre a dit que la voix parlante est le résultat d'un procédé différent de celui de la voix chantante, je dois m'en tenir là, et appeler des rêveries les raisonnemens fondés sur la connaissance des organes. C'est probablement par ce motif qu'un maître de chant me dit (croyant apparemment dire un bon mot): „Vous devriez conseiller aux étudians de „chirurgie d'apprendre avant la musique, puisque „vous voulez qu'un maître de chant apprenne „l'anatomie." Je pense que lorsqu'il s'agit de méthodiser une action, il est essentiel d'en connaître les agens pour pouvoir établir des règles, dont le but doit être celui de les employer de la manière la plus analogue à leurs fonctions. Les exemples en musique me disent bien ce que je dois faire; mais le texte doit me dire comment je dois le faire; il doit m'instruire de toutes les manières d'employer mes moyens, me les faire connaître, me faire sentir que celui qui me prescrit des règles, parle avec connaissance de cause; que ces règles sont le fruit de sa conviction et non de sa croyance: la soumission aveugle de la raison dégrade l'esprit humain, lorsqu'elle a lieu autrement qu'à l'égard des dogmes religieux. Mais l'expérience, me dira-t-on, est un grand maître. Oui, lorsque l'on raisonne sur ce que l'on voit; mais lorsque les faits ne servent qu'à remplir la mémoire, la présomption fait marcher pire qu'à tâtons, car elle donne de la hardiesse, lorsqu'on aurait besoin de précaution et de prudence.

J'ai supposé que celui qui achète une Méthode, veut apprendre; j'ai cru de mon devoir de lui faire connaître toutes les raisons que j'ai eues pour établir les principes fondamentaux de la mienne. Celui qui ne désirerait qu'une collection nombreuse d'airs progressifs, aurait tort d'acheter un ouvrage, que je ne me serais jamais permis de prendre pour moyen de mettre en circulation de commerce les productions que je pourrais ou que je ne pourrais pas débiter autrement. Pour l'explication d'une théorie ou pour faire l'application d'une règle, il n'est point nécessaire de multiplier les exemples; un seul suffit s'il est bien expliqué. Il faut être conséquent dans le titre d'un ouvrage: *méthode*, *exercices*, *leçons* et *études*, ne sont point des synonymes (1).

hat, dafs die Sprache das Ergebniss eines anderen Verfahrens ist, als der Gesang, so muss ich mich daran halten, und auf Kenntniss der Organe gegründete Schlüsse Träumereien schelten. Wahrscheinlich aus diesem Grunde hat mir ein Gesang=Lehrer gesagt, (vermuthlich in der Meinung, es sei witzig) „Sie sollten den Schülern der „Chirurgie rathen, zuvor Musik zu lernen, da sie „verlangen, ein Gesang=Lehrer solle erst Anatomie „lernen." Ich denke, wenn eine Verrichtung wissenschaftlich erlernt werden soll, so ist es wesentlich, die wirkenden Ursachen zu kennen, um Regeln aufstellen zu können, deren Zweck seyn soll, sie auf die zu ihren Verrichtungen gemässeste Weise zu gebrauchen. Die Musikbeispiele können mir wohl sagen, was ich zu thun habe, aber der Text soll mir sagen, wie ich es thun soll; er soll mich auf jede Art meine Mittel zu gebrauchen belehren, sie mich kennen lehren, mich fühlen lassen, dafs der, welcher mir Regeln vorschreibt, mit Sachkenntniss spricht: dafs diese Regeln die Frucht seiner Ueberzeugung und nicht seiner Leichtgläubigkeit sind. Blinde Unterwerfung des Verstandes entwürdigt den menschlichen Geist, wenn sie in anderer Beziehung als auf Glaubenslehren Statt hat. Aber die Erfahrung, entgegnet man mir, ist ein grosser Lehr=Meister. Allerdings, wenn man über die Dinge nachdenkt, die man sieht; wenn aber die Thatsachen nur dienen, das Gedächtniss zu erfüllen, so lässt uns die Eigenliebe noch schlimmer als im Dunkeln tappen, denn sie giebt uns Kühnheit, wo wir Vorsicht und Klugheit bedürften.

Ich habe vorausgesetzt, dafs wer eine Guitarre=Schule kauft, lernen will; ich hielt es für meine Pflicht, ihm alle Gründe bekannt zu machen, auf die ich die Prinzipien der meinigen stützte. Wer nur eine zahlreiche Sammlung fortschreitender Uebungsstücke wünscht, würde Unrecht thun, ein Werk zu kaufen, das ich mir nie erlauben würde, als Mittel zu gebrauchen, um Produkte in Umlauf zu bringen, die ich auf andere Weise losschlagen könnte, oder nicht könnte. Zur Erklärung einer Theorie, oder um die Anwendung von einer Regel zu machen, ist es nicht nöthig die Beispiele zu vervielfältigen; ein einziges genügt, wenn es gut erklärt wird. Man muss dem Titel seines Werkes getreu bleiben: *Schule*, *Uebungsstücke*, *Aufgaben und Studien* sind nicht gleich bedeutend. (1)

(1) MÉTHODE. Traité des principes raisonnés sur lesquels sont fondées les règles qui doivent guider les opérations.

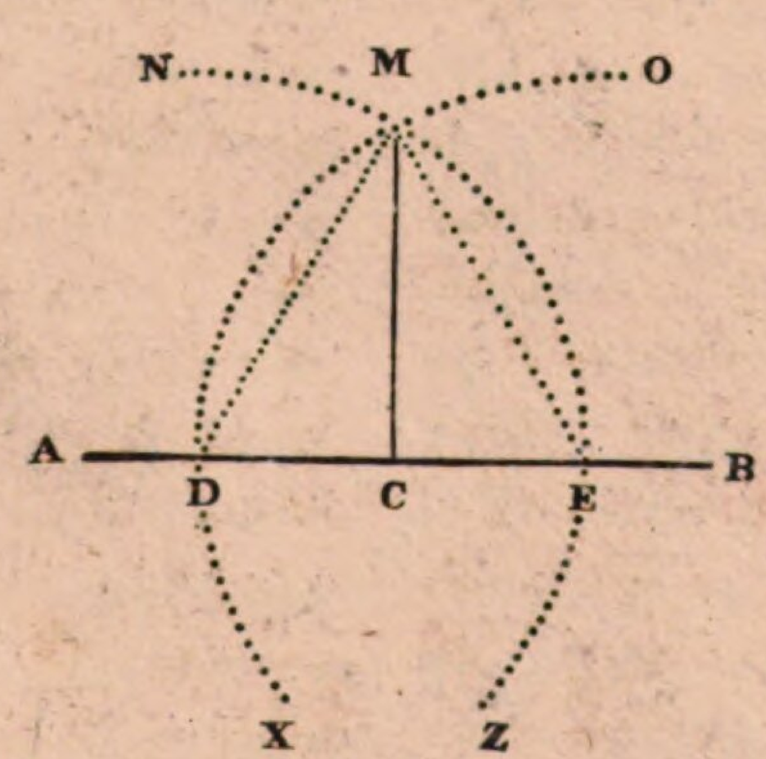
(1) SCHULE. Abhandlung der Grundsätze, worauf die Regeln beruhen, welche die Verrichtungen leiten sollen.

Si dans l'exposé que je viens de faire, le lecteur me trouve trop diffus, il doit me le pardonner en faveur de la loyauté de mon intention. J'aurais pu, à l'abri de l'opinion dont l'Europe veut bien honorer mon nom, indiquer superficiellement des règles et faire un gros volume de musique dans lequel on aurait trouvé une collection de batteries sous le titre d'exercices, une collection de walses et de contre-danses, beaucoup de romances, toutes avec les mêmes accompagnemens à peu près. J'aurais évité tout ce qui demande de la réflexion, et je crois même que j'aurais trouvé tout comme un autre le moyen d'éblouir celui qui aurait voulu étudier ma Méthode, en le mettant tout de suite en état de jouer des morceaux qui lui fissent croire qu'il avait appris quelque chose, tandis que je n'aurais fait que l'empêcher de connaître l'instrument, par la fausse manière dont je le lui aurais fait envisager. Je n'ai jamais perdu de vue la véritable signification du mot *Méthode*. Si plusieurs maîtres de chant appellent Méthode ce que j'appelle *style*, et s'ils appellent le style *goût*, cela n'est point une raison, pour que je donne un démenti au dictionnaire, en leur faveur, ni pour que je raisonne à présent autrement, que je raisonnais à l'époque où je rectifiais les idées que j'ai communiquées au lecteur. Celui qui voudra me

Wenn mich der Leser in der obigen Ausführung zu breit gefunden hat, so muss er mir der Redlichkeit meiner Absicht wegen verzeihen. Ich hätte, gesichert durch die Meinung, womit Europa meinen Namen beehrt, die Regeln obenhin angeben u: einen grossen Band Musik zusammenschreiben können, worin man eine Sammlung von Zapfenstreichen unter dem Titel Uebungsstücke gefunden hätte, eine Auswahl Walzer und Contertänze, viel Romanzen, alles ungefähr mit derselben Begleitung. Ich würde Alles vermieden haben, was Nachdenken erfordert und ich hätte vielleicht so gut wie ein Anderer das Mittel gefunden, diejenigen zu blenden, die meine Schule studieren wollten, indem ich sie gleich in Stand gesetzt hätte, Stücke zu spielen, die sie glauben liessen etwas gelernt zu haben, während ich sie nur verhindert hätte das Instrument zu kennen, durch die falsche Weise sie es ansehen zu lassen. Ich habe nie die wahre Bedeutung des Wortes Schule aus den Augen gesetzt. Wenn einige Gesanglehrer Schule nennen, was ich Styl nenne, und wenn sie den Styl Geschmack nennen, so ist das kein Grund für mich, das Wörterbuch zu ihren Gunsten Lügen zu strafen, oder jetzt anders zu folgern, als ich damals folgerte, da ich die Gedanken entwickelte, die ich dem Leser mitgetheilt habe. Wer mir folgen

EXERCICES. Morceaux de musique, dont chacun a pour but, de nous rendre familière l'application des règles. Les exercices sont la pratique des théories établies par la méthode (que je considère la partie spéculative), comme l'emploi de l'équerre pour élever une perpendiculaire n'est que le résultat de la démonstration de cette figure :

UEBUNGSSTÜCKE. Musikstücke, deren jedes zum Zweck hat, uns die Anwendung der Regeln geläufig zu machen. Die Uebungsstücke sind die Praxis der von der Methode (die ich als den speculativen Theil betrachte,) aufgestellten Theorieen, wie der Gebrauch des Winkelmaasses, um eine senkrechte Linie aufzurichten, nichts ist, als das Ergebniss des Beweises dieser Figur :



LEÇONS. Morceaux de musique, dont chacun ne doit pas avoir pour but l'exercice d'une seule règle, mais aussi celles employées dans les leçons précédentes, et même d'initier l'écolier dans quelques exceptions.

ÉTUDES. Exercices des exceptions et des règles dont l'application présente plus de difficultés.

AUFGABEN. Musikstücke, welche nicht die Uebung einer einzigen Regel zum Zweck haben, sondern auch diejenigen, welche in den frühern Uebungsstücken angewandt wurden, so wie auch den Schüler in einige Ausnahmen einzuweihen.

STUDIEN. Uebungen schwierigerer Regeln und Ausnahmen.

suivre, trouvera que le but de mes théories est d'enseigner et de persuader, puisque je n'établis rien d'autorité: ce ne sont point des préceptes que je donne, ce sont des recherches dont je fais part. Ceux dont l'étude et l'exercice ont été dirigés vers l'éloignement de ce qui est plus simple et plus naturel, disent que ma musique de Guitare est de la plus grande difficulté, sans s'apercevoir que tout le secret de mon jeu consiste en deux gammes en usage chez tous les Guitaristes. Il est vrai qu'ils ont fait une étude pour les rendre difficiles, en les doigtant en sens opposé à celui que la construction de la main indique par les différentes longueurs des doigts. Est-ce donc moi qui écris difficile, ou l'habitude enracinée de marcher dans un sens inverse, qui fait trouver difficile de marcher directement?... Que je me tienne constamment, dans une chambre, à demi-jour, pendant un mois seulement, la première fois que je verrai le jour modéré, je le trouverai trop fort, mais je ne dirai pas qu'il l'est; je dirai qu'il me fait cet effet, parceque mes yeux ont perdu l'habitude de voir toute la quantité de lumière, que la nature les avait mis en état de supporter; et si je trouve à redire, ce ne sera point contre le jour, mais contre celui qui m'aurait induit à renoncer à l'exercice libre de ma faculté visuelle; et bien plus encore, si dans le commencement j'avais eu beaucoup de peine à y renoncer. Quel est l'élève commençant qui ne souffre terriblement du poignet, si le maître lui fait soutenir la Guitare de la manière indiquée *fig.* 12, *Pl.* VI?... Y a-t-il rien de si commun que d'entendre dire: «J'ai travaillé «beaucoup aujourd'hui; j'ai le poignet cassé et des «cloches à tous les doigts, et surtout en bas de «l'index.»

Je conçois que la musique écrite pour être doigtée avec les doigts dans toute leur longueur, doit être difficile à exécuter avec les doigts raccourcis de moitié; mais est-ce un précepte du Décalogue que de tenir la moitié de la main derrière le manche? N'est-on pas obligé très souvent d'enfreindre ce précepte, s'il en était un?... Comment faire autrement dans l'exemple quatre-vingt-sixième?... «Mais vous nous donnez de la musique d'église et «du contre-point; donnez-nous de la musique de «Guitare; sortez de votre domaine; parlez-nous «le langage le plus usité.» — Je le veux bien.

Quand même on emploierait le pouce pour le *sol* de la basse qui commence l'exemple quatre-vingt-septième, et qu'on le ferait avec le

will, wird finden, dafs das Ziel meiner Theorieen ist, zu lehren und zu überzeugen, weil ich nichts auf blinden Glauben hin angenommen habe: es sind keine Vorschriften die ich gebe, es sind Untersuchungen, welche ich mittheile. Diejenigen deren Studien und Uebung sie auf das Gegentheil des Natürlichen und Einfachen hingeführt haben, sagen, meine Guitarremusik sei von der grössten Schwierigkeit, ohne zu bemerken, dafs das ganze Geheimniss meines Spiels in zwei Tonleitern besteht, die bei allen Guitarrespielern im Gebrauch sind. Es ist wahr, dafs man sich Mühe gegeben hat, sie schwierig zu machen, indem man einen Fingersatz dafür wählte, der demjenigen grade entgegengesetzt ist, welchen der Bau der Hand durch die verschiedenen Längen der Finger anzeigt. Bin ich es also, der schwierig schreibt, oder ist es die eingewurzelte Gewohnheit verkehrt zu gehen, welche den graden Gang schwierig erscheinen lässt?... Wenn ich mich beständig in einer halberhellten Stube aufhalte, nur einen Monat lang, so werde ich das erstemal, dafs ich das gemässigte Licht des Tages erblicke, es zu grell finden, aber ich werde nicht sagen, es sei es, sondern es mache mir diesen Eindruck, weil meine Augen die Gewohnheit verloren haben, die ganze Helle des Lichts zu dulden, welche die Natur sie zu ertragen gebildet hat, und wenn ich mich über etwas beklage, so ist es nicht über den Tag, sondern über denjenigen, der mich verleitet hat, dem freien Gebrauch meiner Sehkraft zu entsagen; u: um so mehr, wenn es mir anfangs viel Mühe kostete darauf zu verzichten. Welcher Anfänger leidet nicht empfindliche Schmerzen an der Hand, wenn der Lehrer ihm die Guitarre auf die *fig.* 12, Taf. VI angegebene Weise halten lässt? Was ist gewöhnlicher als sagen hören: „Ich habe heute viel geübt: die „Hand ist mir wie zerschlagen, ich habe Blasen an „allen Fingern, u: besonders unten am Zeigefinger."

Ich begreife wohl, dafs Musik, welche dafür geschrieben ist, um mit der ganzen Länge der Finger gespielt zu werden, mit, um die Hälfte verkürzten Fingern schwer auszuführen seyn mag, aber steht es in den zehn Geboten, dafs man die Hälfte der Hand hinter dem Halse halten soll? Ist man nicht sehr oft genöthigt, diese Vorschrift zu übertreten, wenn es eine wäre? Wie soll man es im 86ten Beispiel anders machen?... „Aber Sie geben uns Kirchenmusik und Contra„punktsätze; geben Sie uns Guitarrenmusik; heraus aus „Ihrer Schanze; sprechen Sie uns die gewohnte Sprache." — Ich bin's zufrieden.

Wenn man auch den Daumen für das *G* des Basses gebrauchen wollte, womit das 87te Beispiel beginnt, und man ihn mit dem zweiten Finger

second doigt (ou plus probablement avec le troisième), on ne peut faire autrement que de placer la main à ma manière pour la seconde moitié de la mesure, et surtout pour le premier accord de la seconde. Tous ceux qui jouent de la Guitare, le font ainsi, parcequ'il n'y a point d'autre moyen; mais des phrases tout-à-fait construites à la manière de cet exemple, ne se trouvent point dans ma musique; et l'on est convenu qu'il n'y aura que mon nom qui lui donnera le cachet de la difficulté, parcequ'on s'est avisé d'appeler *écart* la position qui me paraît la plus naturelle, et *position naturelle* la contraction des muscles et des tendons. Aurais-je raison en disant que le manche d'une fourchette est trop court, et qu'il est très difficile de s'en servir, parcequ'au lieu de lever le bras pour la porter à ma bouche, je veux que ce soit la tête qui se baisse jusqu'à la main...? Où est donc cette grande difficulté attribuée à tous mes ouvrages?

Mon Duo en *la* majeur, *les deux Amis*, est de la plus grande facilité comparativement à des ouvrages d'autres auteurs, qui ont la réputation d'écrire de la musique facile. Il n'y a que la partie de M. Aguado qui ait une Variation très rapide, mais elle est à simple corde et dans le genre le plus connu (1). Ma partie est ce que j'ai fait jusqu'ici de moins compliqué; j'ai visé aux effets à moins de frais que possible.

Mes vingt-quatre exercices sont ce que l'on peut écrire de plus aisé dans ce genre. Je conviens que dans mes vingt-quatre leçons je n'ai pas eu assez de patience, et que la différence de l'une à l'autre est trop sensible; je devais porter vers l'écolier toute l'attention que j'ai portée vers la musique; mais aussi après avoir appris les exercices, elles deviennent plus faciles.

(oder wahrscheinlicher mit den dritten) machen wollte, so kann man doch für die zweite Hälfte des Takts nicht umhin, die Hand auf meine Weise zu stellen, und besonders für den ersten Akkord des zweiten. Alle Guitarre = Spieler machen es so, weil es kein anderes Mittel giebt, allein ganz in der Art dieses Beispiels gebaute Sätze finden sich in meiner Musik gar nicht; und man gesteht, dafs nur mein Name allein ihr den Stempel der Schwierigkeit aufdrückt, weil man sich einfallen lässt, die Lage, welche mir die natürlichste scheint, *unregelmässig*, und die Zusammenziehung der Muskeln und Sehnen *eine natürliche Lage* zu nennen. Würde ich recht haben, zu sagen, der Griff einer Gabel sei zu kurz, und es sey sehr schwer, sich ihrer zu bedienen, weil ich, statt den Arm auf zu heben, um sie an den Mund zu bringen, verlange, dafs der Kopf sich zu ihr niederbeuge...? Wo ist denn diese grosse Schwierigkeit, die man allen meinen Werken zuschreibt?

Mein *Duo* in *A dur* (*die beiden Freunde*) ist sehr leicht in Vergleich mit Werken von andern Autoren, welche im Rufe stehen, leichte Musik zu schreiben. Nur in der Parthie des Hrn. Aguado ist eine sehr schnelle Variation; sie geht aber in einfachen Noten und ist in einem ganz bekannten Styl. (1) Meine Parthie ist das einfachste, was ich bis heran gemacht habe. Meine Absicht war, mit möglichst kleinen Kosten eine gute Wirkung hervorzubringen.

Meine Vier und zwanzig Uebungsstücke sind das leichteste, was man in dieser Gattung schreiben kann. Dagegen gestehe ich, bei meinen Vier und zwanzig Lektionen nicht Geduld genug gehabt zu haben, der Unterschied von dem einen zum andern ist zu gross. Ich hätte dem Schüler dieselbe Aufmerksamkeit wie der Musik widmen sollen; doch werden sie leichter, wenn man erst die Uebungsstücke gelernt hat.

(1) Devant jouer avec MM. Herz et Lafont le Trio de Hummel sur *la Sentinelle*, j'ai été obligé de me faire la Variation de Guitare Ex. 88, parceque celle qui s'y trouve, m'offrait des difficultés bien plus grandes que la mienne. D'après cet aveu, on peut voir, que si le genre *péculier* à la Guitare est celui de la Variation en question, je ne suis pas si fort sur cet instrument, que celui qui l'a écrite. Je pourrais l'exécuter, mais ce serait aux dépens des principes dont je ne voudrais me départir jamais.

(1) Da ich einst mit den HH. Herz und Lafont das Hummelsche Trio über *la Sentinelle* spielen sollte, musste ich mir die Variation des 88ten Beispiels dazu schreiben, weil jene, welche ich vorfand, mir weit grössere Schwierigkeiten darbot, als die Meinige. Aus diesem Geständniss sieht man, dafs wenn die fragliche Variation der *eigentliche richtige* Styl auf der Guitarre ist, ich auf diesem Instrument nicht so stark bin, als der, welcher sie geschrieben hat. Ich könnte sie wohl spielen, aber auf Kosten meiner Grundsätze, von denen ich nie abweichen werde.

J'ai exposé tout ce qui constitue la Méthode que j'ai faite pour moi; elle est le résultat de beaucoup d'années d'observations et de réflexions: j'ai fait des méprises, auxquelles je suis redevable d'une foule de réflexions, que peut-être je n'aurais jamais faites sans la nécessité de me corriger: tant il est vrai que quand on raisonne, on peut tirer parti des erreurs involontaires que l'on aurait pu commettre. J'engage le lecteur à bien examiner mes raisonnemens, et à ne pas les sanctionner sans les avoir jugés. Je puis me tromper, je ne suis pas plus exempt d'erreur qu'un autre, mais je suis de bonne foi; et, puisque je tâche de démontrer ce que j'avance, je ne pourrais admettre une opinion contraire qu'en vertu d'une démonstration raisonnée. Un bon mot, une raillerie, la citation d'une autorité, ne seraient pas des démonstrations, et j'ai le droit d'exiger une juste réciprocité.

Je finirai cet exposé par le résumé de quelques maximes générales que j'observe comme résultat de tout ce que j'ai dit.

1^er^. De viser plus à l'effet de la musique, qu'aux louanges à l'égard du talent comme exécutant.

2^e^. D'exiger plus de l'*adresse* que de la *force*.

3^e^. D'économiser les barrés et les déplacemens de la main.

4^e^. De considérer le doigté comme un art, qui a pour but de me faire trouver les notes dont j'ai besoin, à la portée des doigts qui doivent les produire, sans qu'ils soient obligés de faire continuellement des écarts pour les chercher.

5^e^. De ne jamais faire ostentation de difficulté dans mon jeu, car par là même je rendrais difficile ce qui le serait le moins.

6^e^. De ne jamais donner de travail aux doigts les plus faibles, tandis que les plus forts ne font rien.

7^e^. De ne point tomber dans une erreur trop commune, qui vient d'un raisonnement très juste à l'égard du Piano, mais très mal appliqué

Ich habe hier alles aufgestellt, was die Guitarreschule enthält, welche ich für mich geschrieben habe. Sie ist das Ergebniss vieljähriger Beobachtungen und Nachdenkens: Manchen Missgriffen, die ich gemacht, verdanke ich eine Menge von Beobachtungen, auf welche ich vielleicht nie gekommen wäre, ohne das Bedürfniss, jene zu verbessern. So wahr ist es, dafs man selbst aus unwillkührlich begangenen Irthümern Nutzen ziehen kann, wenn man die Vernunft zu Rathe zieht. Ich fordre den Leser auf, meine Vernunftschlüsse wohl zu untersuchen, und sie nicht zu bestättigen, bevor er sie geprüft habe. Ich kann mich täuschen, ich bin so wenig als ein anderer von Irthum frei, allein ich bin aufrichtig, und weil ich das zu beweisen suche, was ich behaupte, so würde ich auch eine entgegengesetzte Meinung nur in Folge einer begründeten Beweisführung annehmen. Ein Witzwort, ein Scherz, Anführung einer Autorität würden keine Beweise seyn, und ich habe das Recht, eine gültige Entgegnung zu verlangen.

Ich schliesse diese Darstellung mit dem Summarischen Inhalt einiger allgemeinen Regeln, welche ich als das Resultat von allem dem betrachte, was ich gesagt habe.

1^tens^ Mehr die gute Wirkung der Musik zu bezwecken, als die Lobeserhebungen über ein fertiges Spiel.

2^tens^ Mehr von der Geschicklichkeit zu fordern, als von der Stärke.

3^tens^ Mit dem Sperren und den Handverrückungen sparsam zu seyn.

4^tens^ Den Fingersatz als diejenige Kunst zu betrachten, deren Zweck es ist, mich die Noten, welche ich spielen soll, in dem Bereich derjenigen Finger finden zu lehren, welche sie greifen können, ohne um sie zu suchen, zu unaufhörlichen Hand-Verrückungen gezwungen zu seyn.

5^tens^ Niemals die Schwierigkeiten des Spiels prahlend zur Schau zu stellen, denn hierdurch würde man schwierig machen, was es am wenigsten ist.

6^tens^ Nie die schwächsten Finger zu beschäftigen, während die stärksten unbeschäftigt bleiben.

7^tens^ Niemals in einen nur zu gewöhnlichen Fehler zu verfallen, welcher zwar aus einem in Bezug auf das Pianoforte sehr richtigen Vernunftschluss

à la Guitare; celle de ne pas tenir un doigt sur une touche plus long-temps que la durée de la note qu'il doit produire. La touche du Piano, tant que le doigt la tient baissée, permet que la corde continue sa vibration, et le son, se mêlant à celui de l'autre touche, produirait un effet contraire à la pureté du jeu; mais deux ou trois notes consécutives étant faites sur une même corde de la Guitare, si leur marche est ascendante, la seconde étouffe et détruit le son de la première, et la troisième celui de la seconde. Si en laissant tomber le doigt qui fait la seconde, je lève en même temps celui qui tenait la première, je fais deux actions au lieu d'une, et je m'expose même à lever le doigt un instant trop tôt et à faire entendre la corde à vide, ce qui, au lieu de rendre mon jeu plus pur, lui donnerait moins de pureté. Si elles sont descendantes, au lieu d'attendre le moment où la note doit être produite pour la presser, j'y ai déjà le doigt, et je n'ai d'autre action à faire que celle de lever celui qui tenait la plus haute; ce qui m'épargne encore un mouvement, et surtout un étalage que je n'ai jamais aimé.

8e. D'éviter un mouvement latéral que quelques Guitaristes trouvent gracieux; celui de fuir la direction parallèle entre la ligne formée par le bout des doigts et celle des cordes. Par exemple, dans les notes successives *la* (à la chanterelle), *sol*, *fa dièse*, *mi*, *ré* (à la seconde corde), en faisant le *la* ils ont le bout des doigts dans une excellente direction; mais dès que le petit doigt quitte le *la*, il sort du manche, le *sol* le quitte à son tour; et lorsqu'il ne reste que le premier doigt sur *fa dièse*, la ligne du bout des doigts fait avec la corde un angle de 45e; ou bien toute la main est transportée derrière le manche, parcequ'ils ont fait faire au poignet ce qui, étant fait par les doigts, donnerait la facilité au second de faire le *ré* sur la seconde corde, sans que le poignet fût obligé de faire un mouvement pour replacer la main devant le manche, à moins que le *ré* ne soit produit avec le doigt à plat, ce qui exige bien plus de force, et que je ne saurais faire sans presser aussi la chanterelle sur *sol*, lorsque peut-être j'en aurai besoin à vide tout de suite, et qu'il me faudra faire encore un mouvement pour la laisser en liberté. Dès que ma main se trouve dans une position, et que le passage n'est point

entspringt, auf der Guitarre aber sehr übel angewendet ist; nemlich einen Finger nicht länger auf einer Taste liegen zu lassen, als während der Dauer der Note. So lange auf dem Pianoforte der Finger die Taste niederdrückt, setzt die Saite ihre Schwingung fort, und wenn nun dieser Ton sich mit dem einer andern Saite vermischt, so würde dies die Reinheit des Spiels beeinträchtigen; macht man aber auf der Guitarre zwei oder drei nacheinanderfolgende Noten auf derselben Saite aufwärts, so dämpft und zerstört der zweite den ersten, und der dritte den zweiten Ton. Hebe ich zu gleicher Zeit den Finger auf, der die erste Note drückt, indem ich den Finger für die zweite aufsetze, so verrichte ich zwei Handlungen statt einer, und bin in Gefahr, den Finger etwas zu früh aufzuheben und so die leere Saite hören zu lassen, welches statt ein reineres Spiel hervorzubringen, gerade das Gegentheil bewirken würde. Abwärts aber halte ich den Finger vorher schon auf der Saite, anstatt den Augenblick abzuwarten, wo sie gegriffen werden soll, und habe nur denjenigen aufzuheben, welcher die höhere hält, was mir wieder eine Bewegung, u: auch besonders einen Prunk erspart, den ich nie geliebt habe.

8tens Seitenbewegungen zu vermeiden, die manche Guitarristen anmuthig finden, nemlich die parallelle Linie zu verlassen, welche die Fingerspitzen mit den Saiten bilden sollen. Z: B: In den aufeinanderfolgenden Noten (der Quinte) *A*, *G*, *Fis*, *E*, *D*, (2te Saite) haben sie bei *A* die Fingerspitzen in einer trefflichen Richtung, sobald aber der kleine Finger von *A* aufgehoben wird, verlässt er das Griffbret, der dritte welcher *G* gegriffen, folgt ihm, und bleibt endlich nur noch der erste Finger auf *Fis*, so bildet die Linie der Fingerspitzen mit den Saiten einen Winkel von 45°, oder die ganze Hand liegt gar hinter dem Griffbrete; würde das, wozu sie die ganze Hand gebrauchen, blos mit den Fingern gemacht, so würde der zweite das *D* leicht auf der zweiten Saite greifen können, u: die Hand nicht zu einer Bewegung genöthigt seyn, um wieder auf das Griffbret zu kommen, ausser wenn das *D* mit dem platten Finger gegriffen würde, welches eine viel grössere Kraft erfordert, und nicht geschehen könnte, ohne auch das *G* auf der Quinte niederzudrücken, während ich diese vielleicht leer gebrauchen, und also noch eine andere Bewegung machen müsste, um sie frei zu lassen. Sobald meine Hand sich in einer Lage befindet, und es keine Harmonie=Stelle ist, so halte ich

d'harmonie, je place le poignet de manière, que la ligne droite, tirée du premier doigt au quatrième, soit parallèle à la corde: je tiens le poignet immobile, et je conserve mes doigts sur la place où ils doivent manoeuvrer.

9e. Lorsqu'il s'agit d'une grande distance dans la largeur du manche, et que le petit doigt tient l'une des extrémités, de prendre l'autre avec le doigt le plus long.

10e. S'il s'agit d'un écart, de consulter la position la moins incommode pour le doigt le plus faible, et d'en imposer la tâche au plus fort.

11e. Lorsqu'il faut donner à la ligne d'extrémité des doigts une direction qui, au lieu d'être parallèle à la corde, soit parallèle à la touche, de faire dépendre ce changement plutôt de la position du coude que du jeu du poignet.

12e et dernière. De tenir le raisonnement pour beaucoup, et la routine pour rien.

sie so, dafs die gerade Linie vom ersten bis zum vierten Finger mit den Saiten parallell läuft. Sie bleibt unbeweglich, und ich behalte meine Finger da, wo sie wirken sollen.

9tens Ist von einer grossen Entfernung in der Breite des Griffbrets die Rede, und der kleine Finger hält den einen äussersten Punkt, so wähle man für den andern den längsten Finger.

10tens Handelt es sich um einen schwierigen Griff, so suche man für den schwächsten Finger die bequemste Lage, und überlasse dem stärksten die Aufgabe.

11tens Ist man genöthigt, der Linie der Fingerspitzen eine parallele Richtung mit den Griffen, statt mit den Saiten zu geben so lasse man diese Verrückung lieber von der Stellung des Ellbogens abhangen, als vom Spiel des Handgelenkes.

12tens und letztens lege man auf Vernunftgründe grossen Werth, den Schlendrian aber achte man für nichts.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.	INHALT.	Pag:
Introduction	Einleitung	2
PREMIÈRE PARTIE.	**ERSTER THEIL.**	
L'Instrument	Das Instrument	5
Position de l'Instrument	Haltung des Instruments	8
Main droite	Rechte Hand	9
Main gauche	Linke Hand	10
Manière d'attaquer la corde	Art die Saiten anzuschlagen	13
Qualité du Son	Beschaffenheit des Tons.	14
DEUXIÈME PARTIE.	**ZWEITER THEIL.**	
Connaissance du Manche	Kenntniss des Griffbrets	20
Doigté sur la longueur de la corde . . .	Fingersatz auf der Länge der Saite . .	22
Emploi des doigts de la main droite . . .	Gebrauch der Finger der rechten Hand. .	23
Doigté des deux mains	Fingersatz beider Hände	23
Du Coude	Vom Ellenbogen	26
TROISIÈME PARTIE.	**DRITTER THEIL.**	
Des tierces, de leur Nature et de leur doigté	Von den Terzen, ihrer Natur und ihrem Fingersatz	30
Des Sixtes	Von den Sixten	33
Application de la théorie des Tierces et des Sixtes	Anwendung der Theorie der Terzen und Sexten	34
Doigté de la main gauche à l'égard de la mélodie	Fingersatz der linken Hand in Bezug auf die Melodie	38
Doigté de la main droite	Fingersatz der rechten Hand	44
Des sons harmoniques	Von den harmonischen Tönen	47
Accompagnements	Von der Begleitung	51
Analyse de l'accompagnement du fragment de l'Oratorio de Haydn (La Création)	Zergliederung der Begleitung eines Bruchstücks aus Haydns Oratorium (Die Schöpfung) . .	57
Du Doigté annulaire	Von dem Fingersatz des Ringfingers . .	69
Conclusion	Schluss	71

MÉTHODE

pour

LA GUITARE

Guitarre-Schule

von

FERDINᴰ: SOR.

Preis 20 f. (5⅓ Thl.)

Bonn bei N. Simrock.

Paris bei dem Verfasser.

Eigenthum der Verleger.

2810

Fig. 1.



Fig. 2.

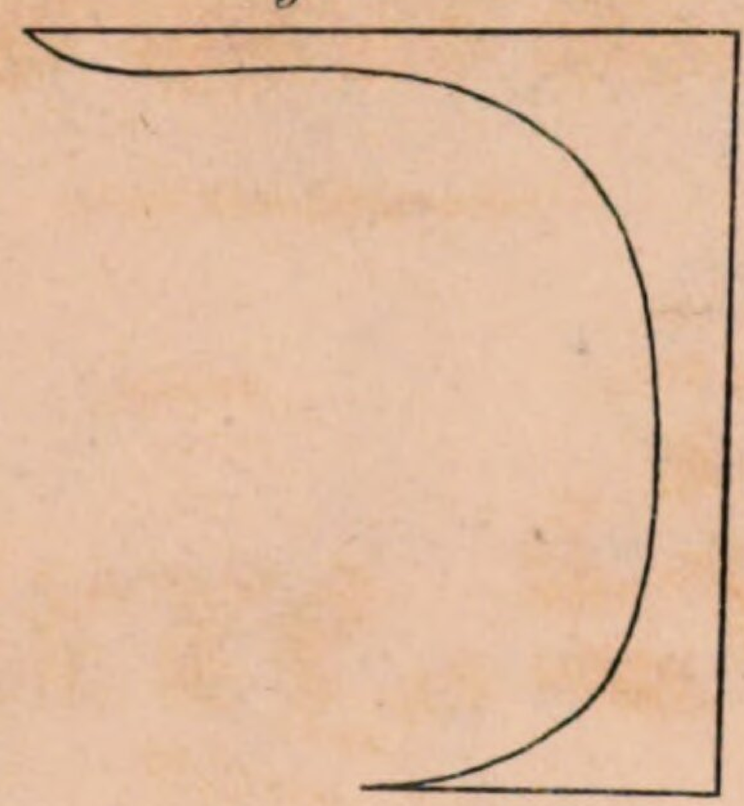


Fig. 3.

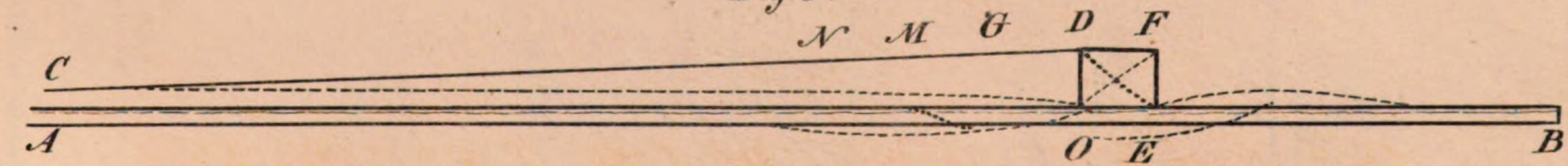


Fig. 4.

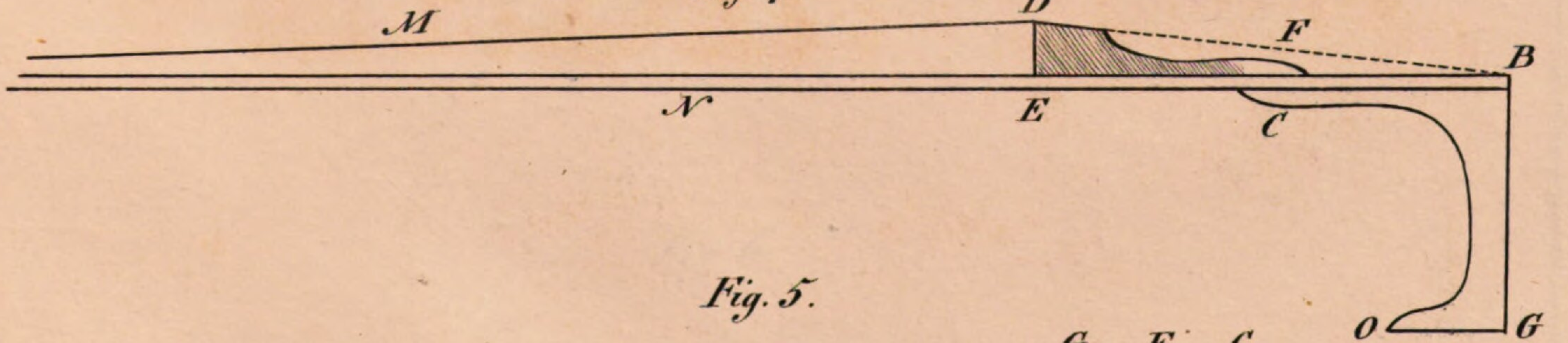


Fig. 5.

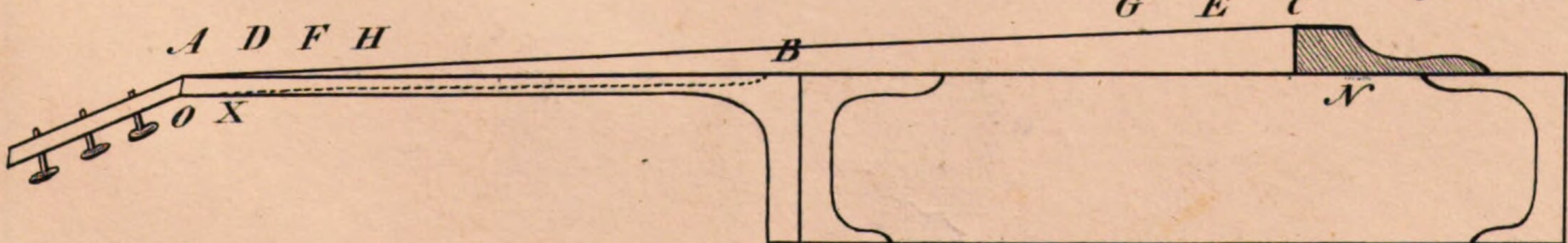




Fig. 7.

Fig. 6.

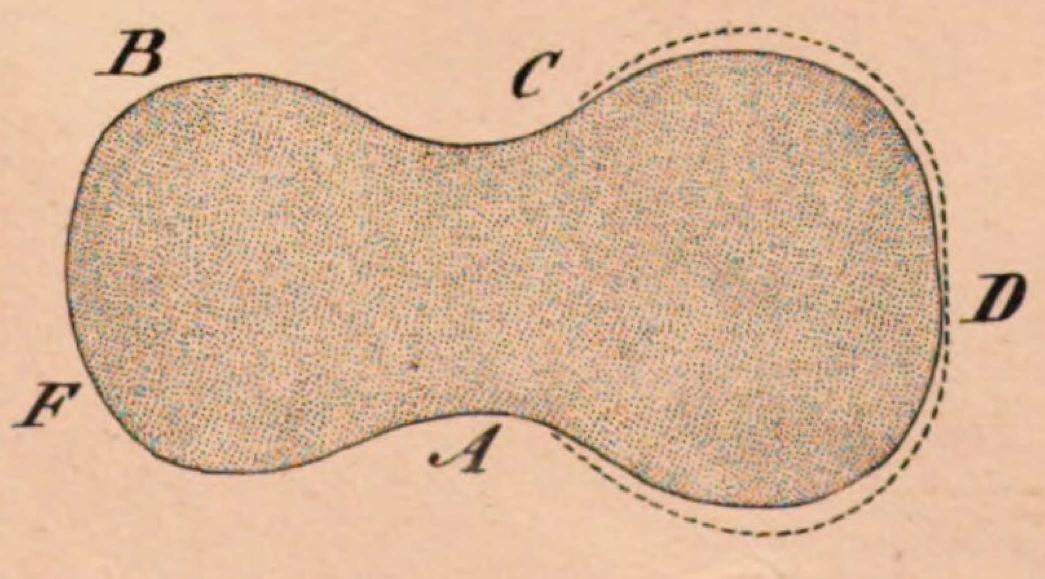


Fig. 8.



Fig. 9.

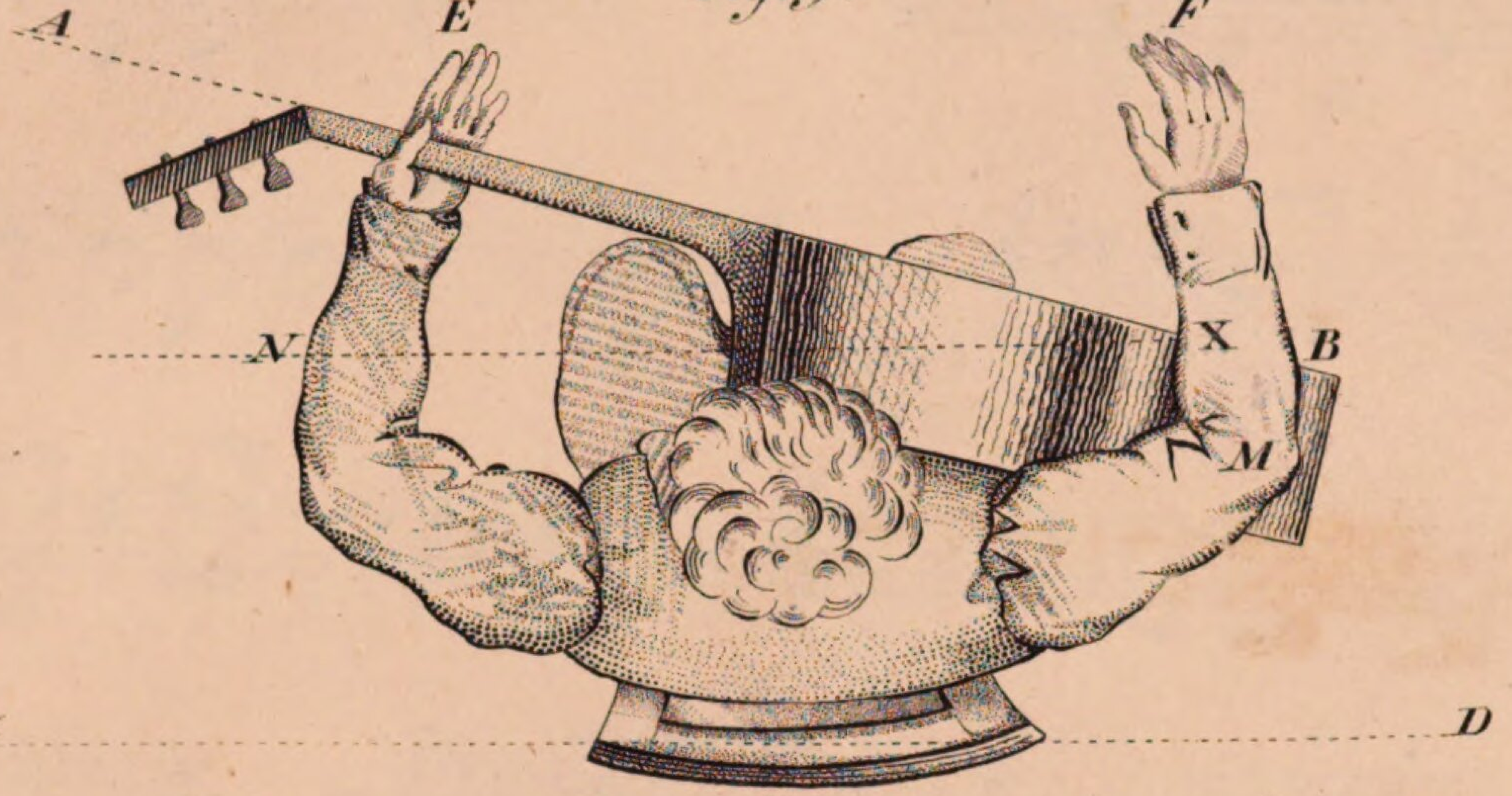


Fig. 10.

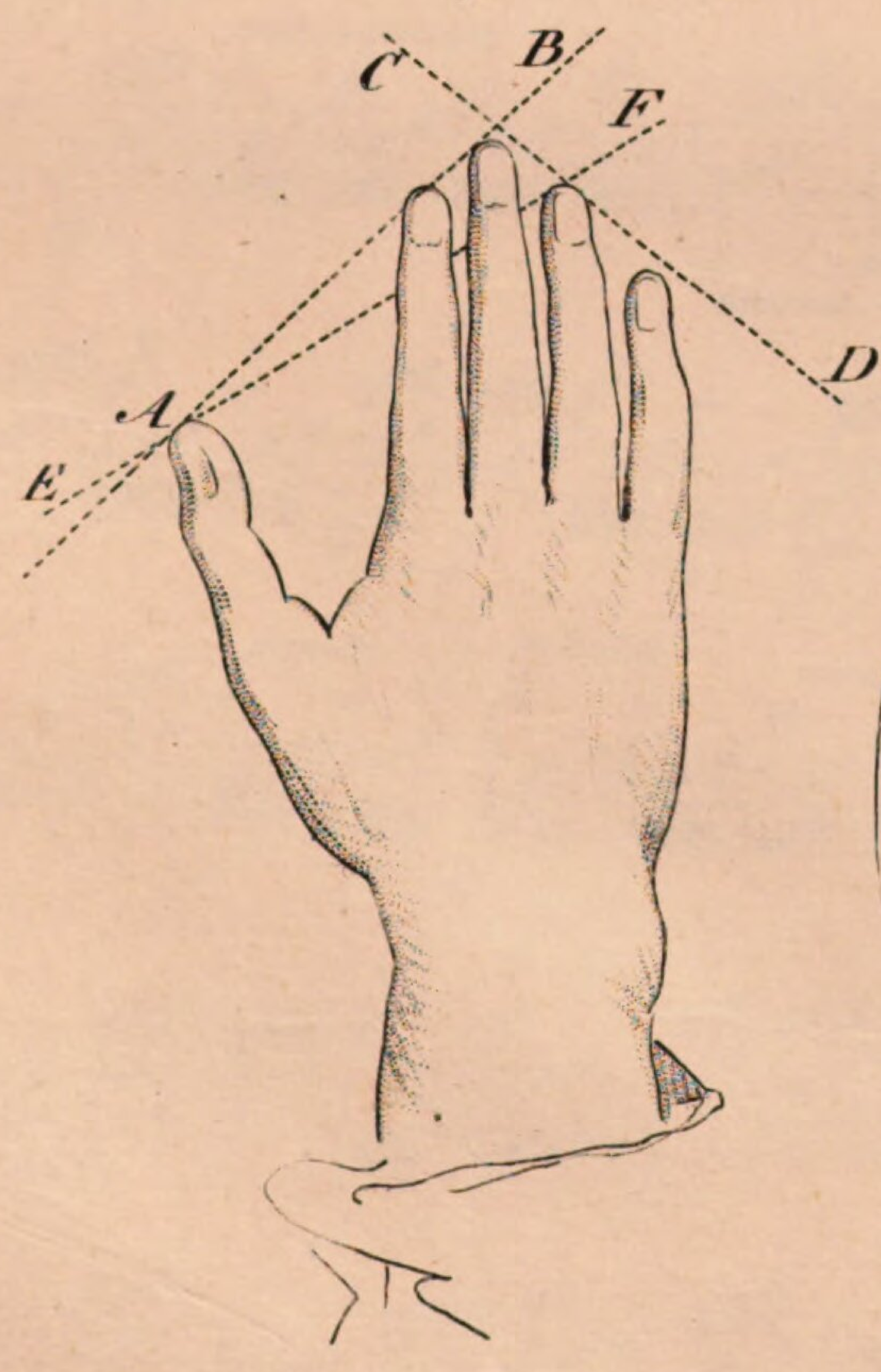
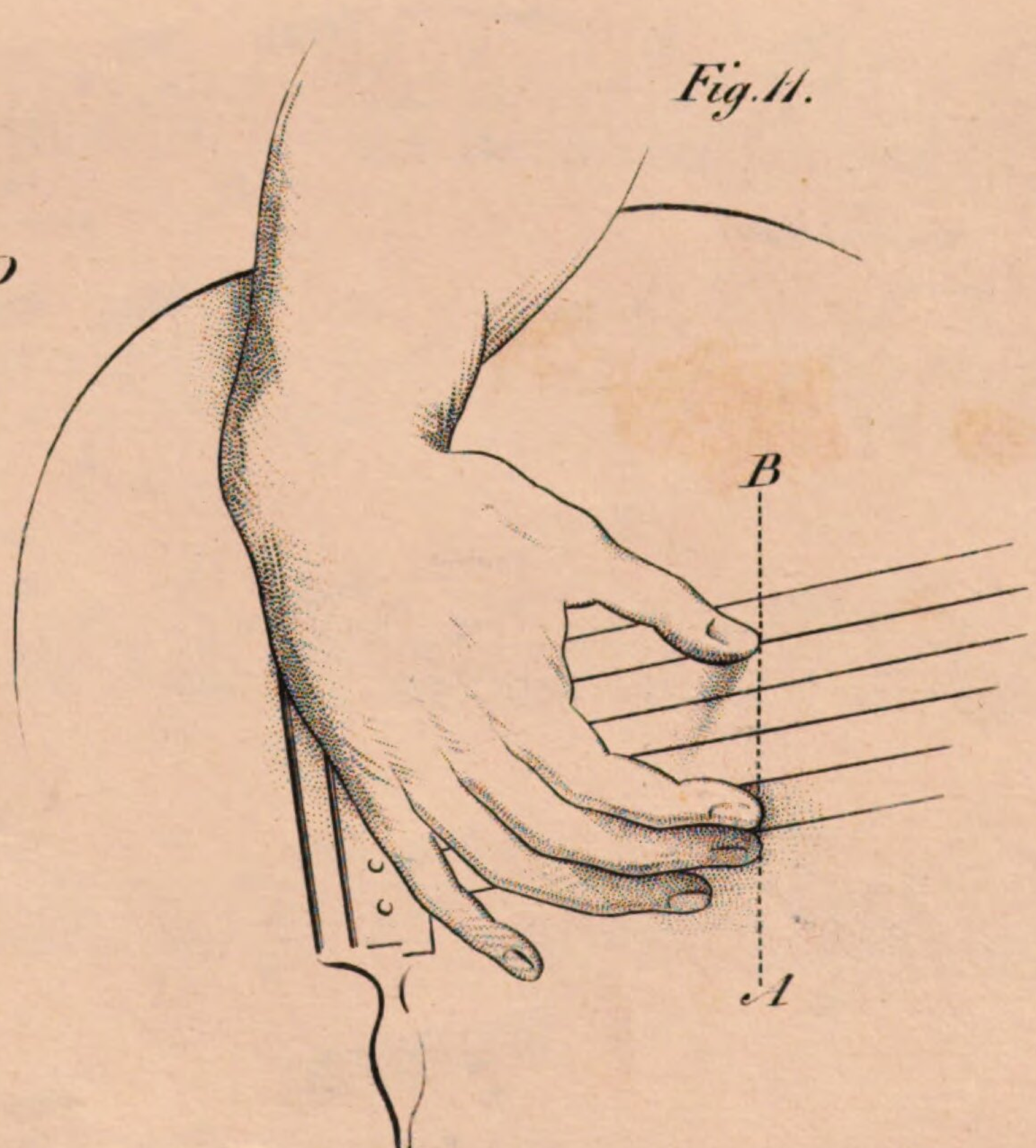


Fig. 11.



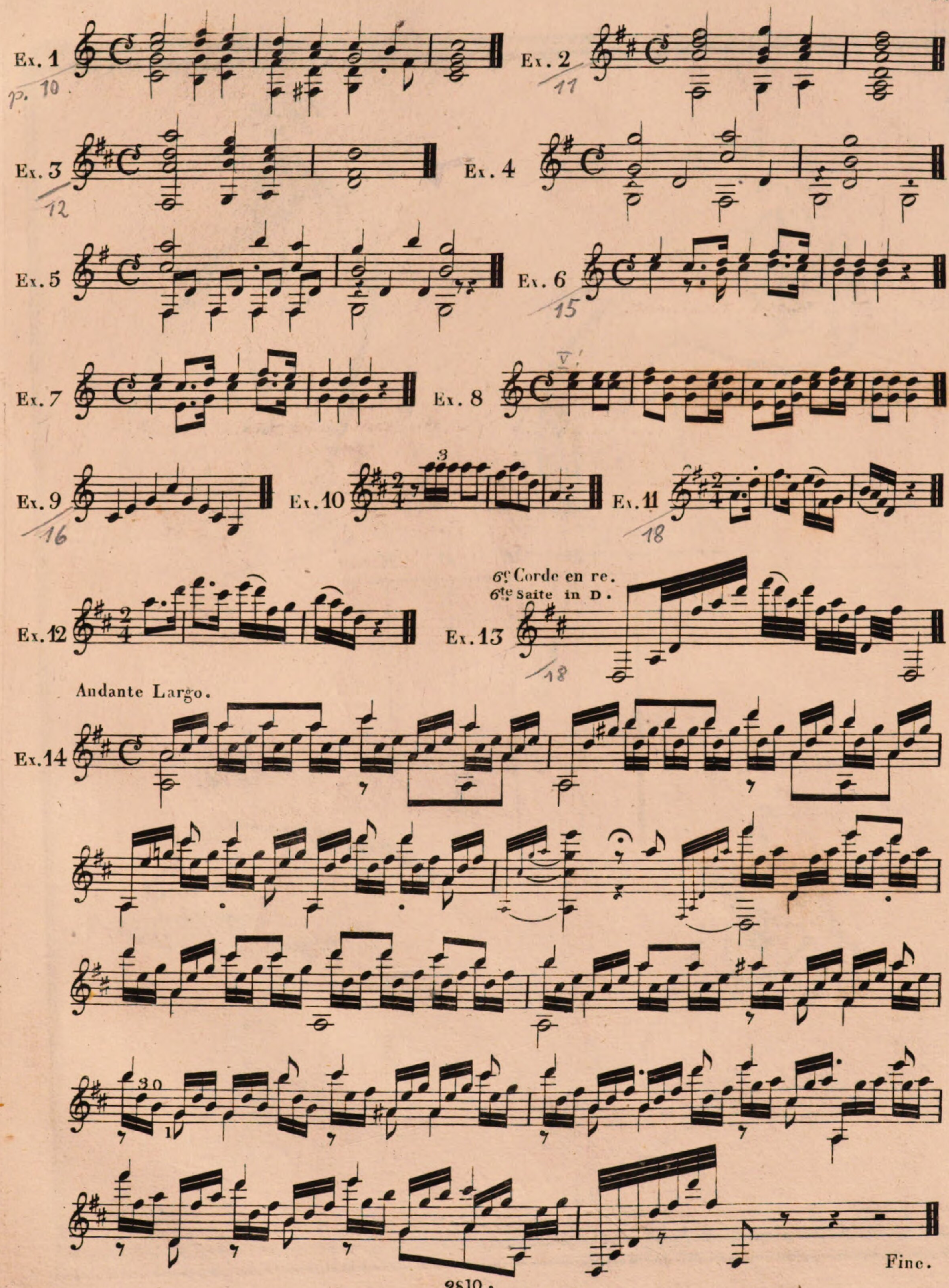

Ex. 1
Ex. 2
Ex. 3
Ex. 4
Ex. 5
Ex. 6
Ex. 7
Ex. 8
Ex. 9
Ex. 10
Ex. 11
Ex. 12
6e Corde en re.
6te Saite in D.
Ex. 13
Andante Largo.
Ex. 14
Fine.

Fig. 12.

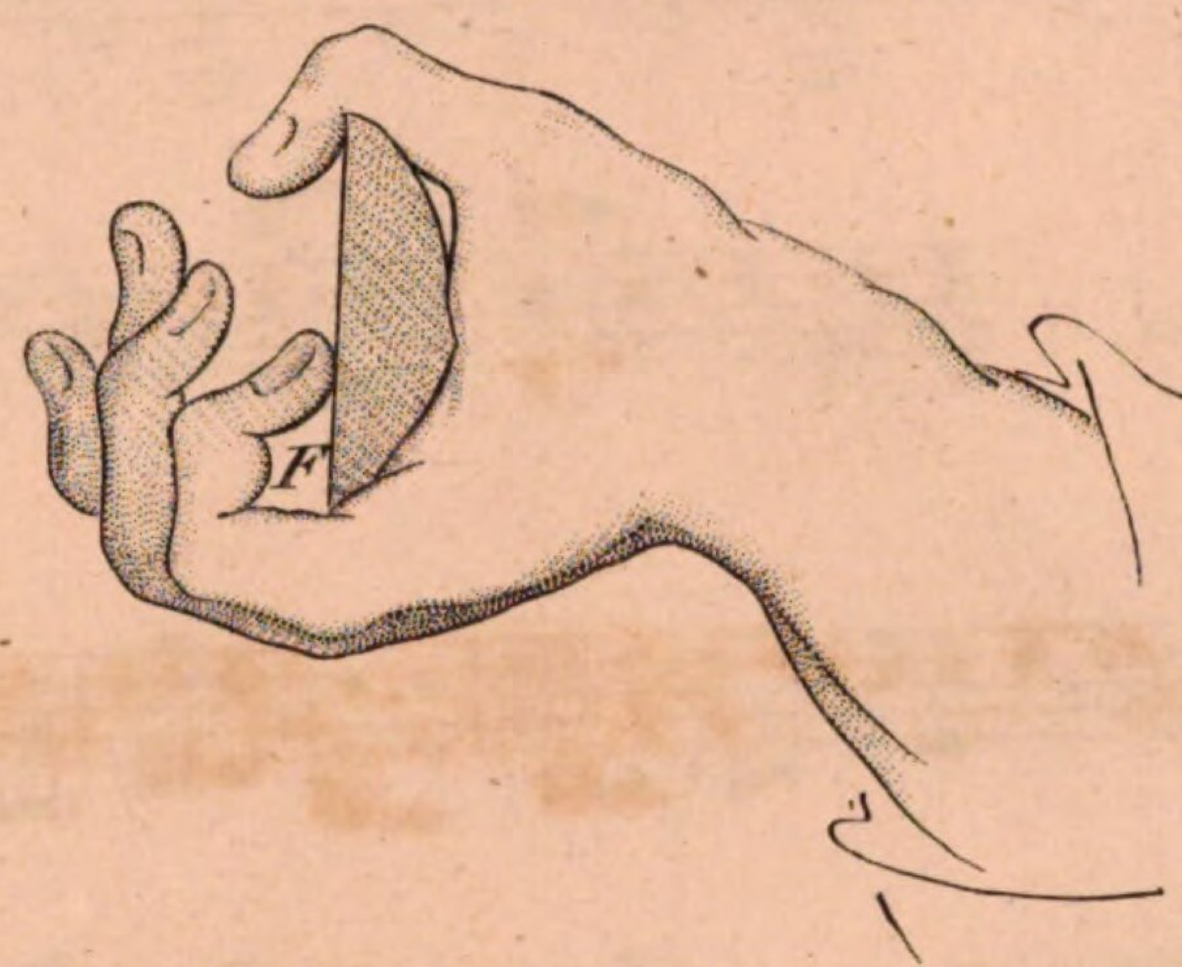


Fig. 15.

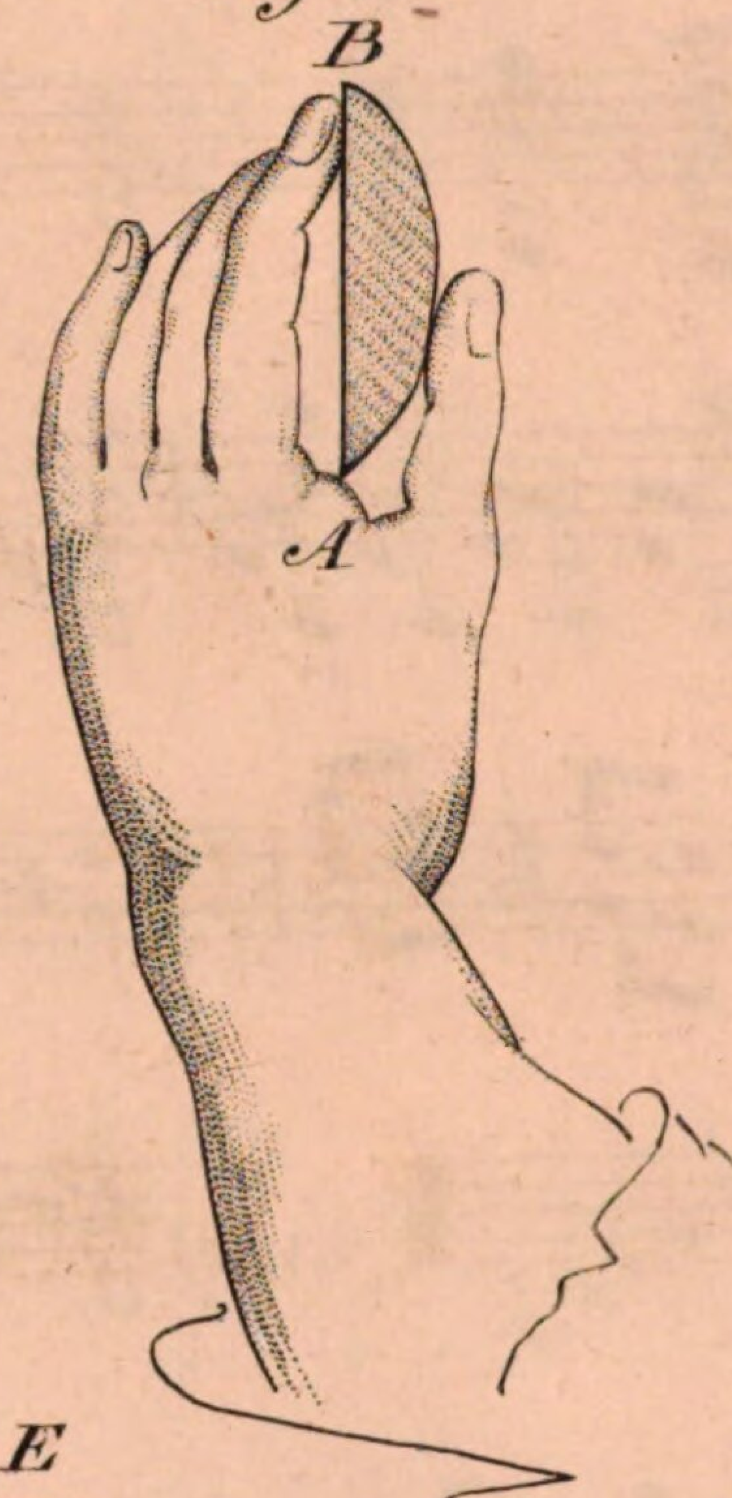


Fig. 13.

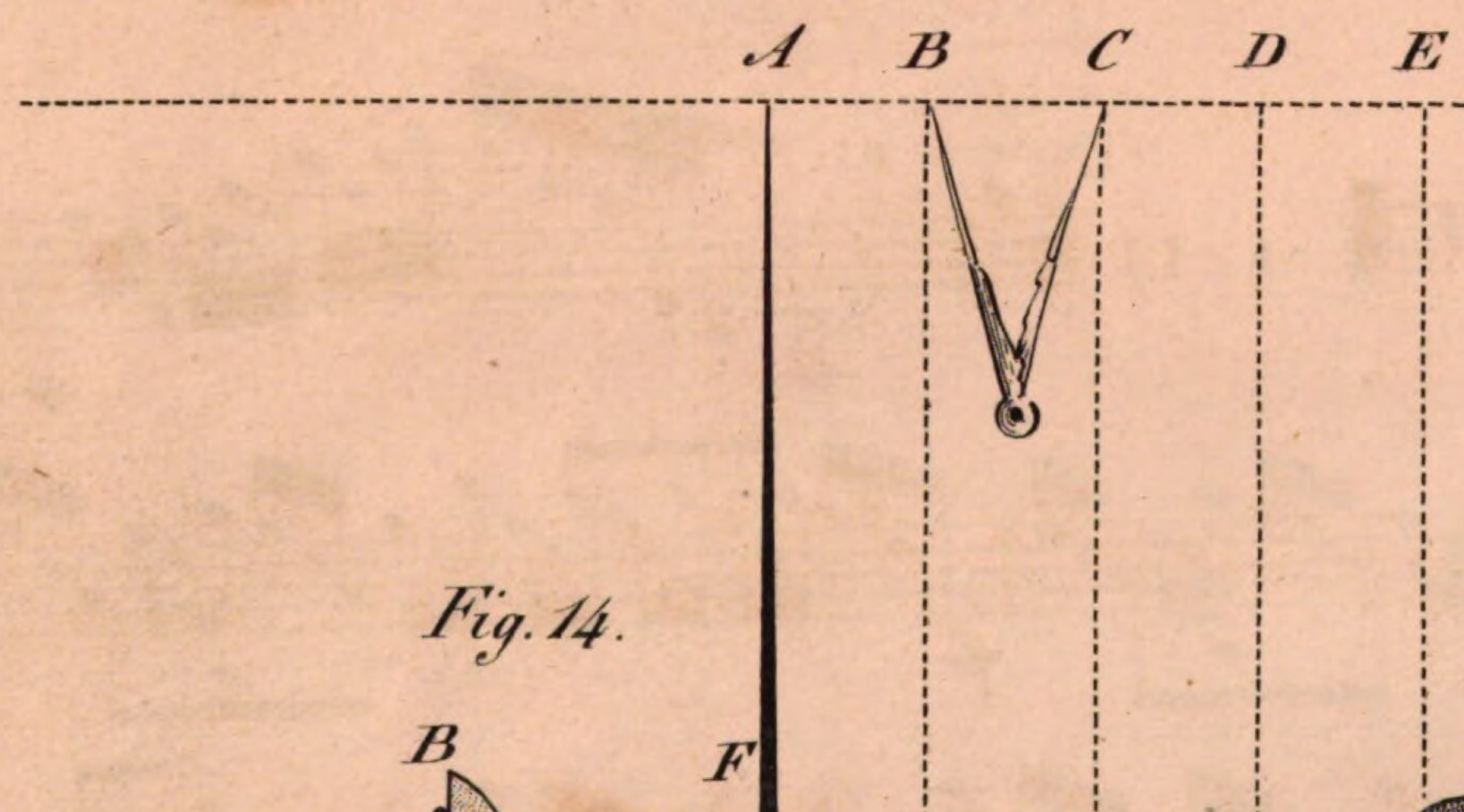


Fig. 14.

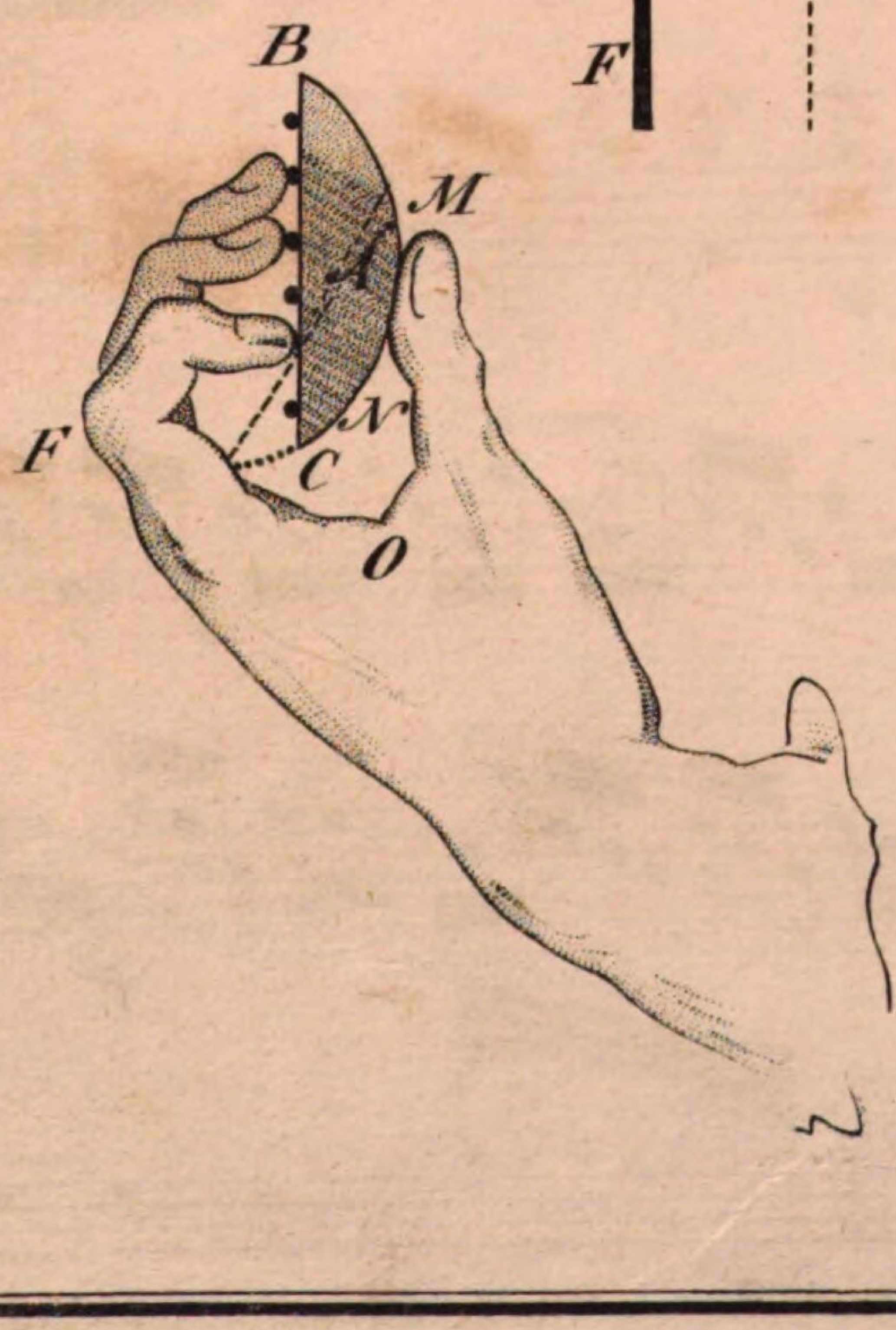
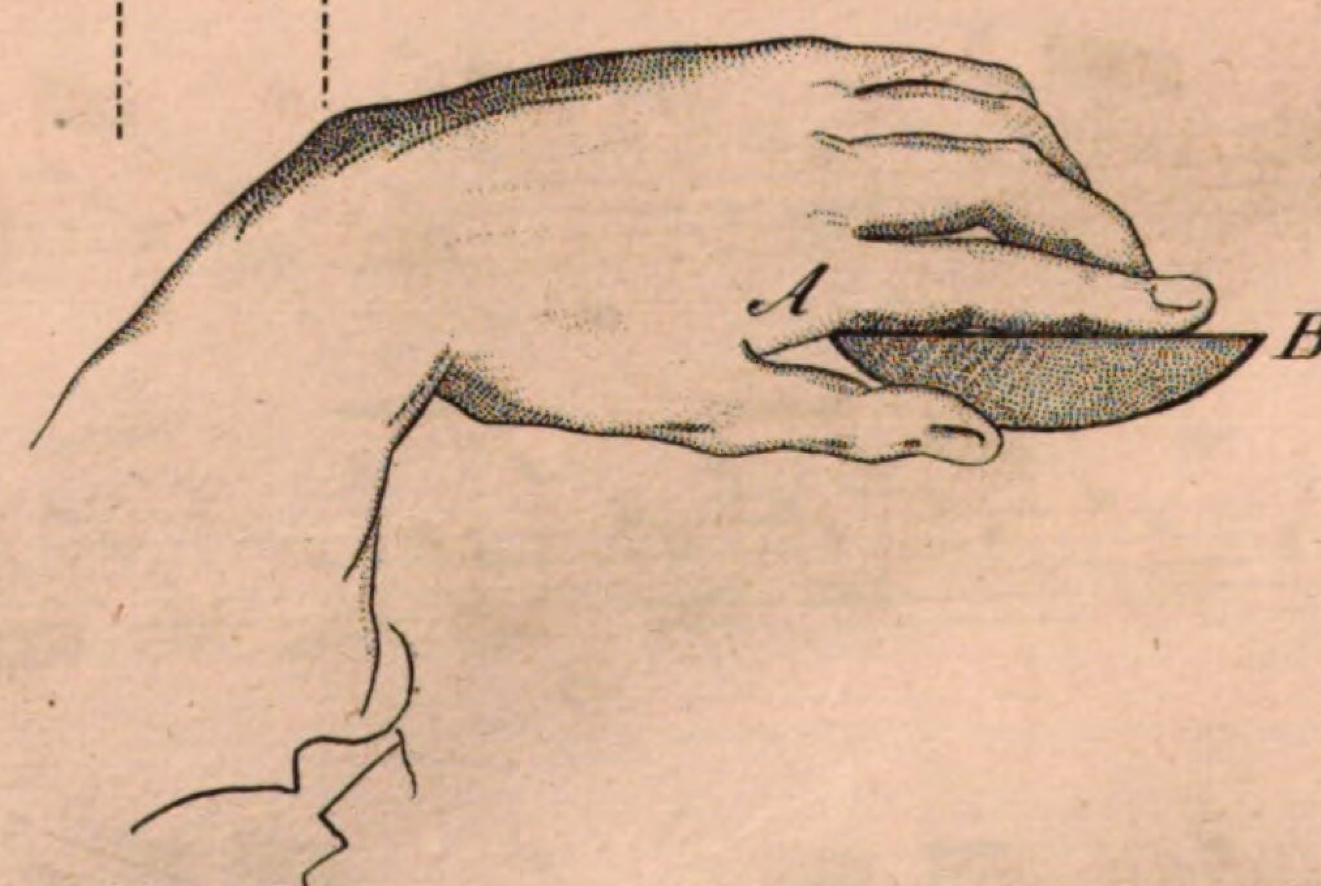


Fig. 16.



PL. VII.

Fig. 17.



Fig. 18.

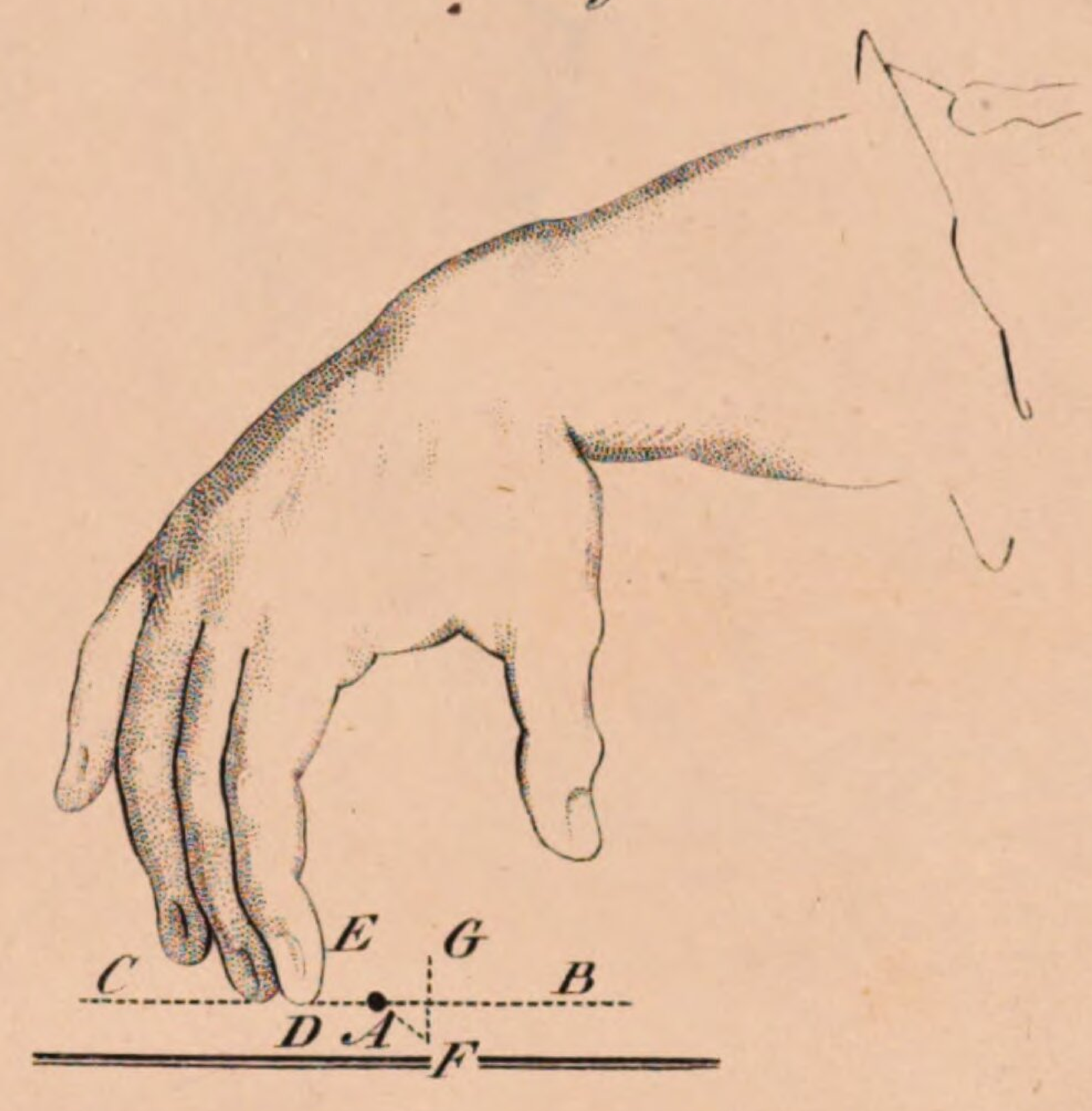


Fig. 19.

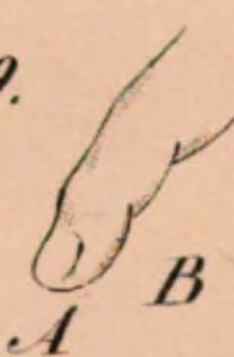


Fig. 20.

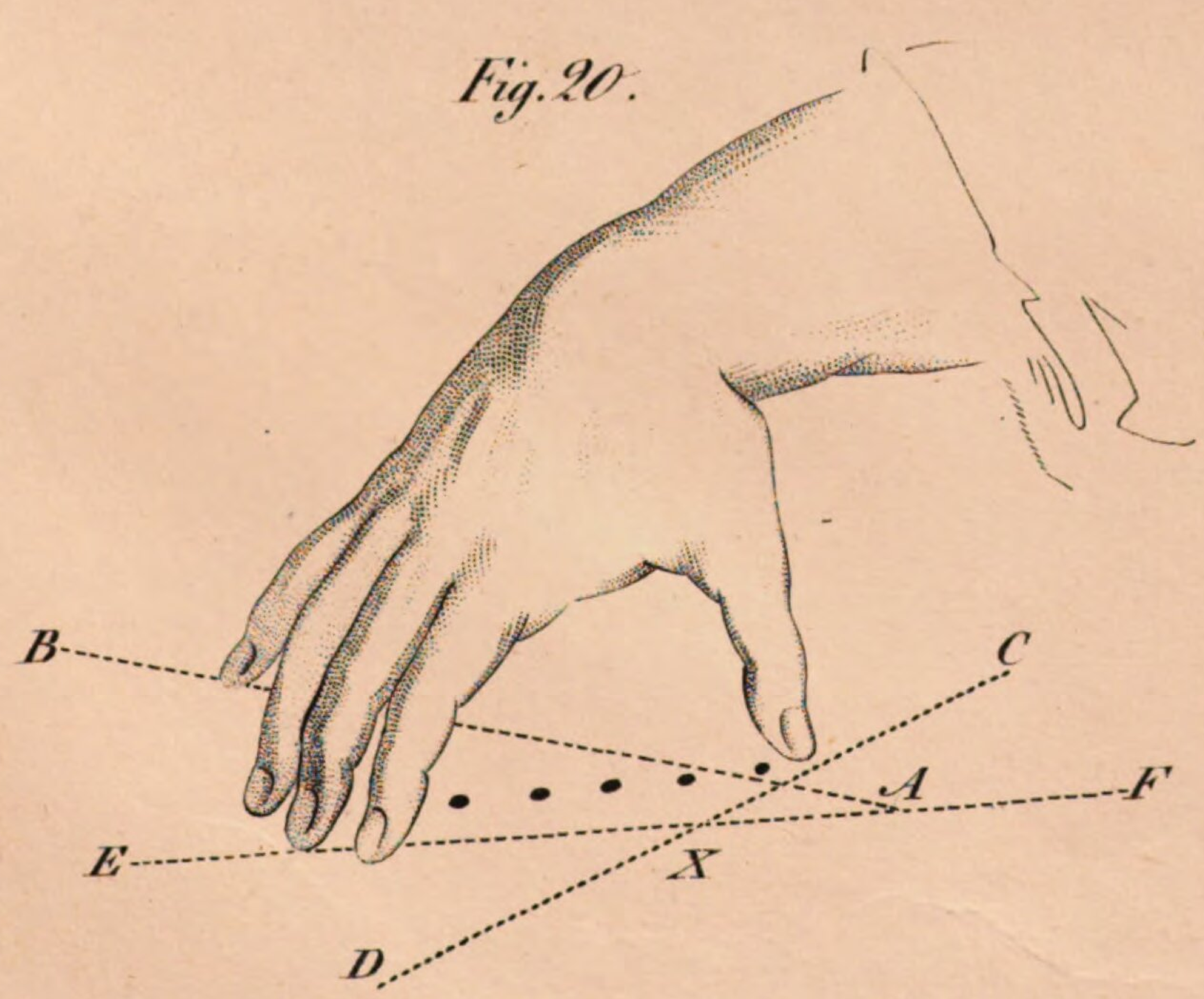


Fig. 21.

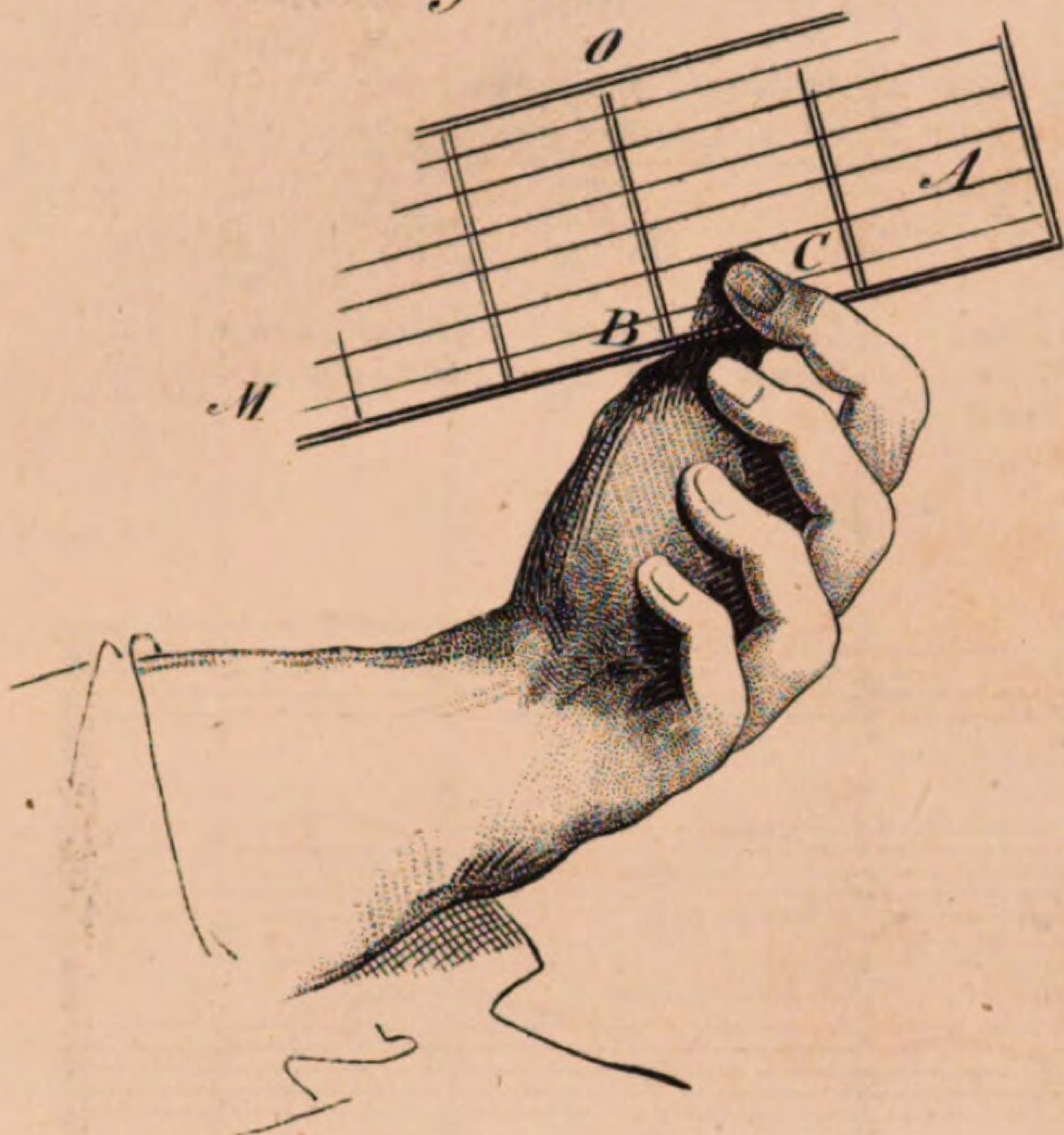


Fig. 23.

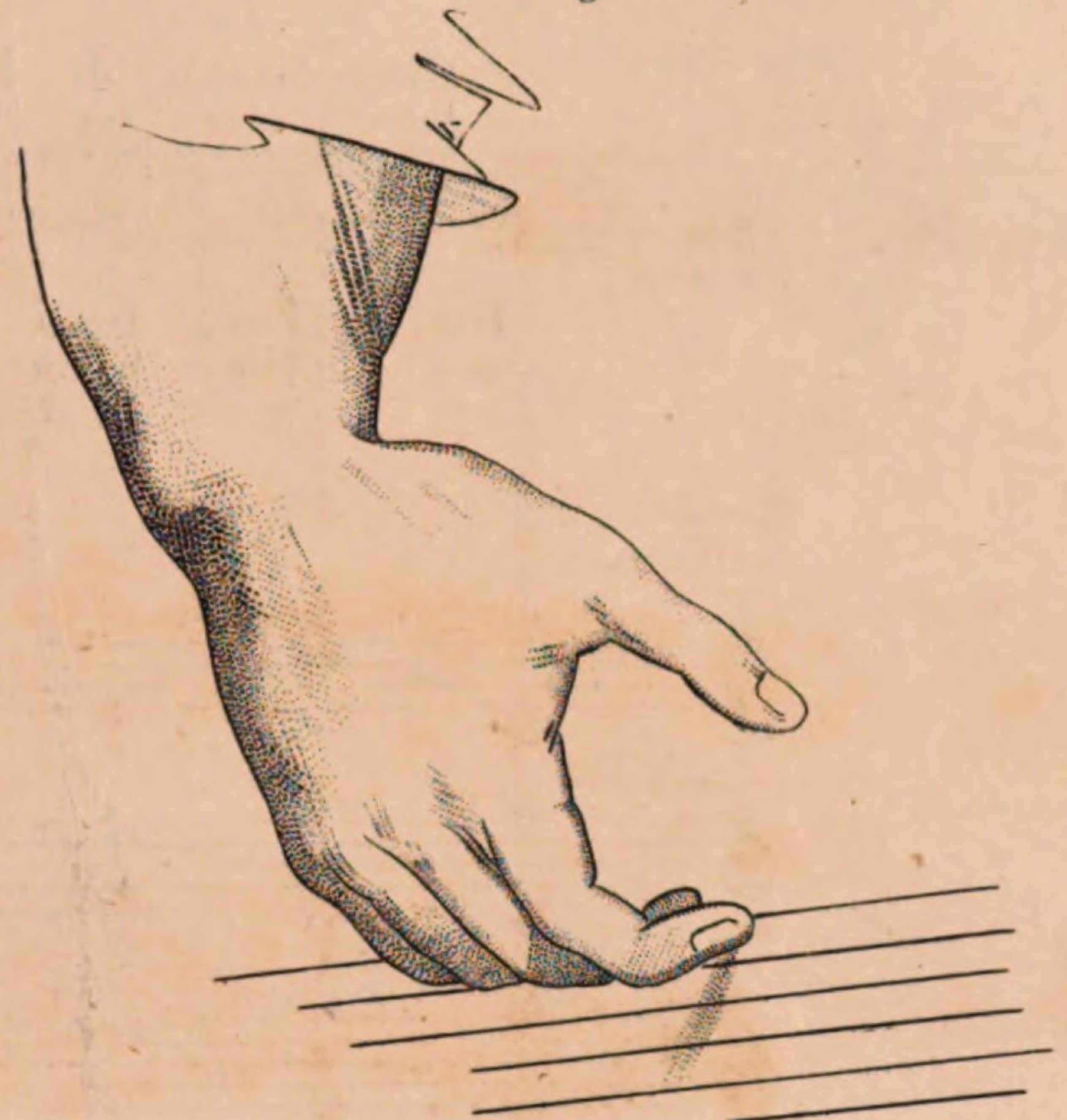


Fig. 22.

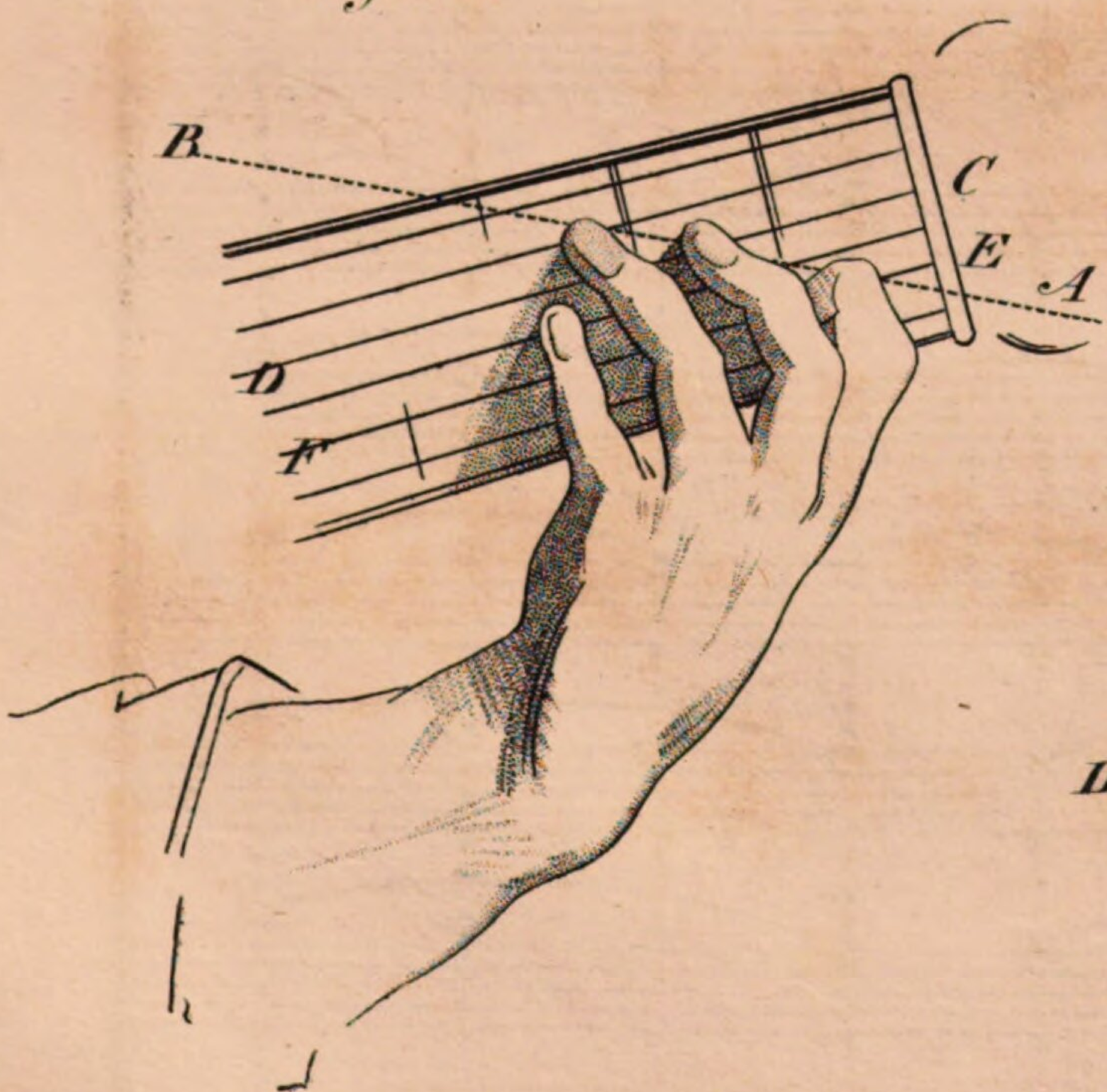
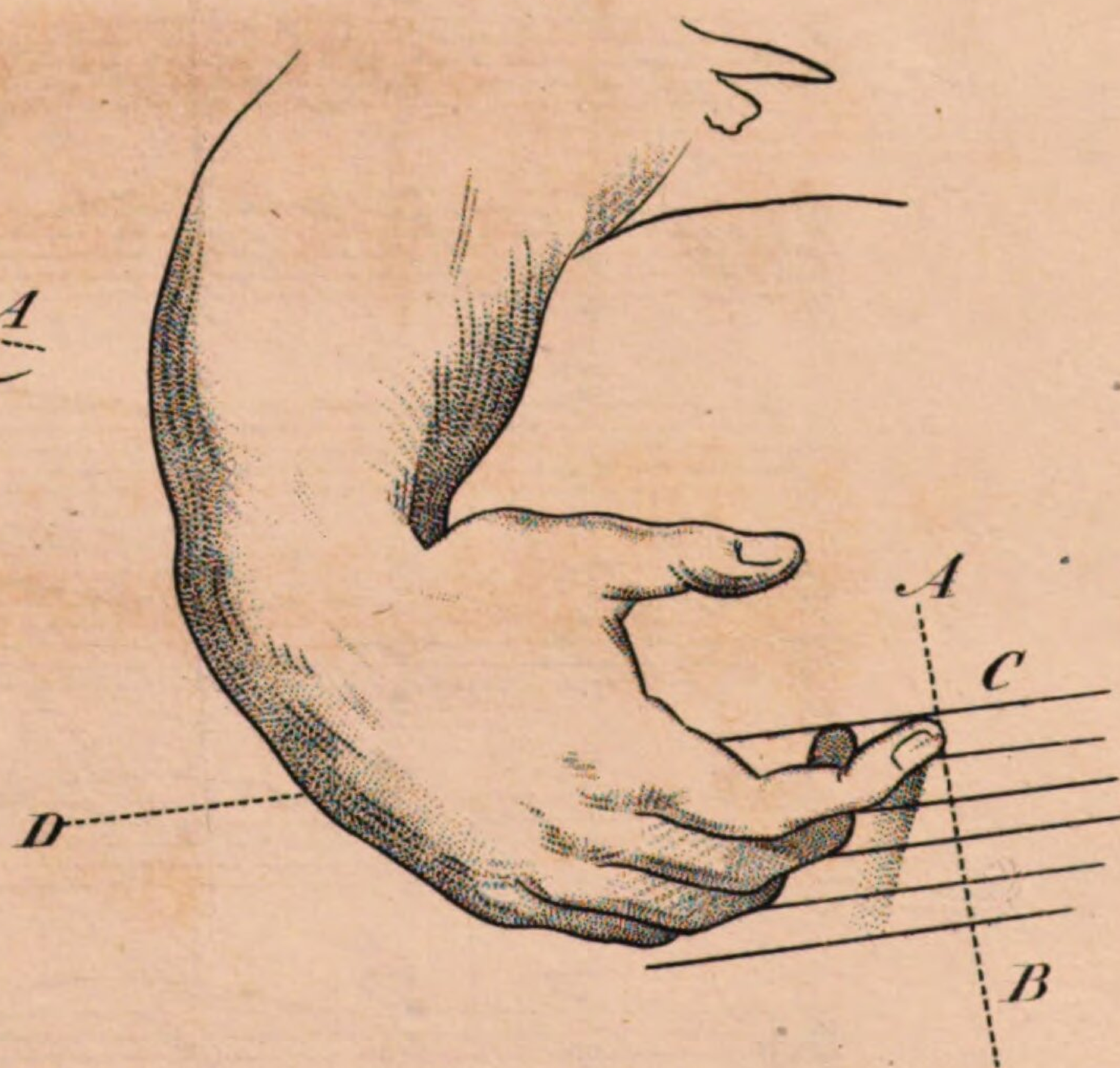
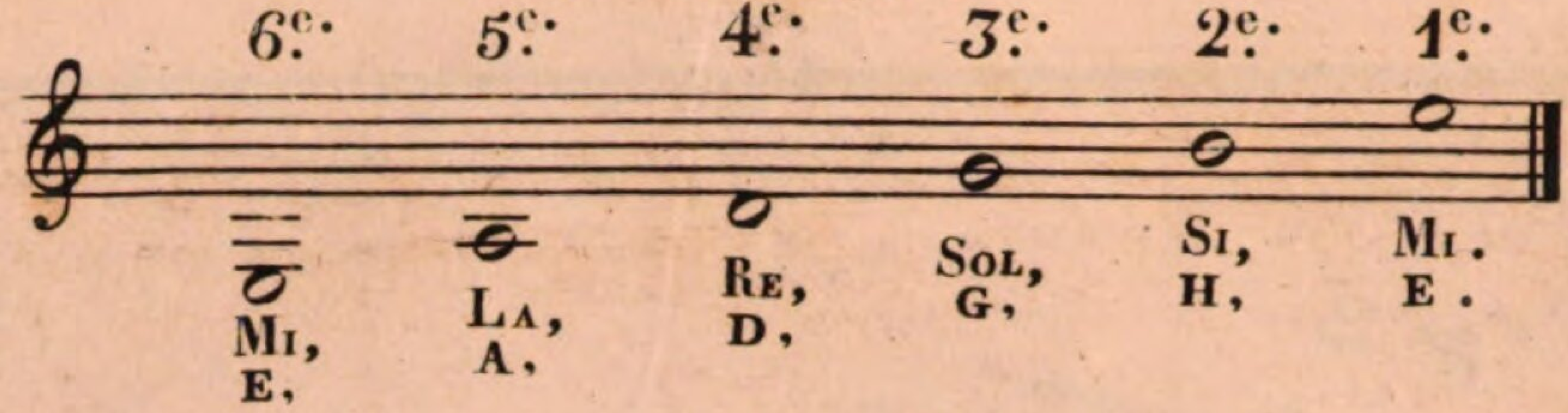


Fig. 24.



Cordes a vide.
Leere Saiten.

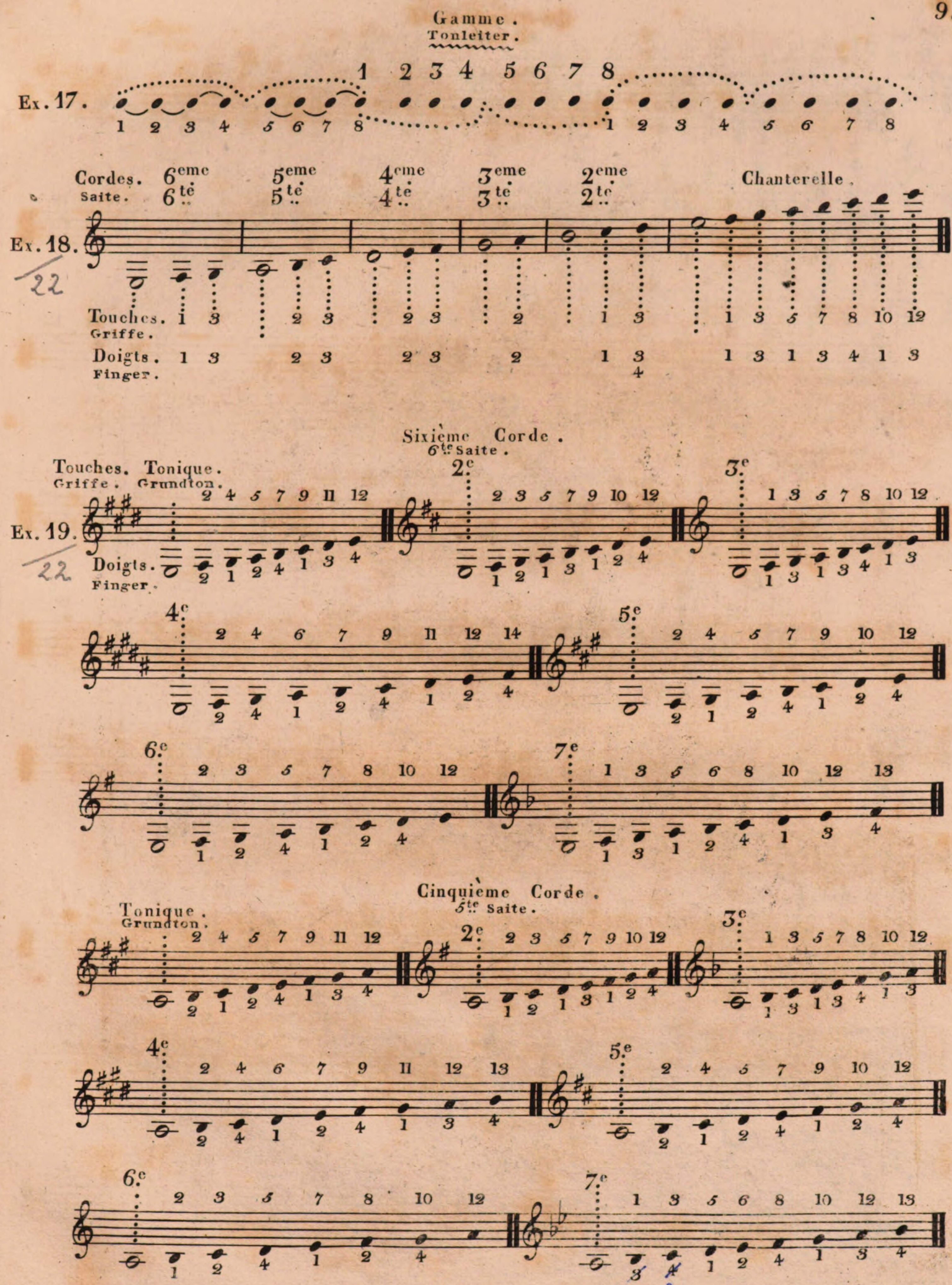
Ex. 15. p. 20

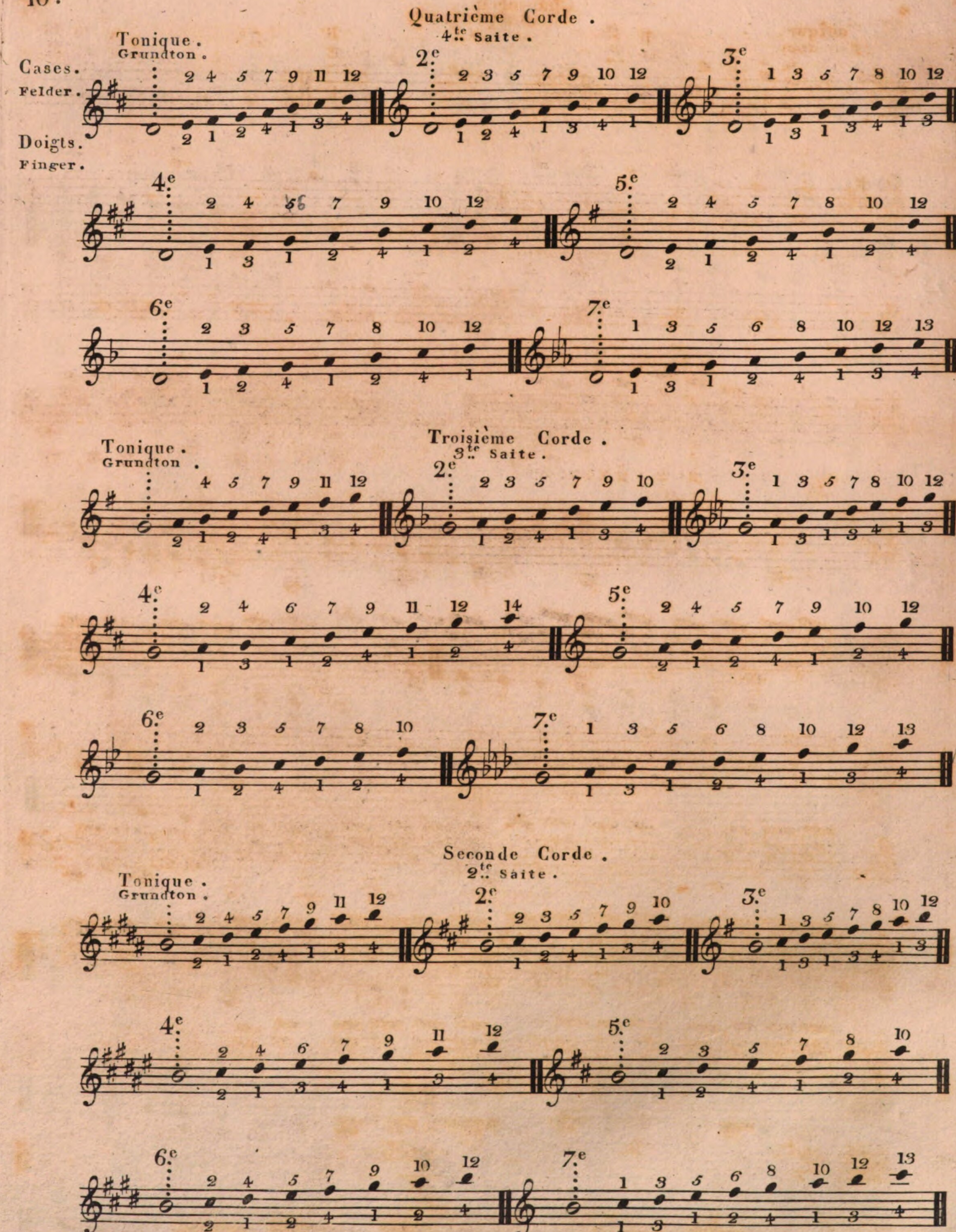


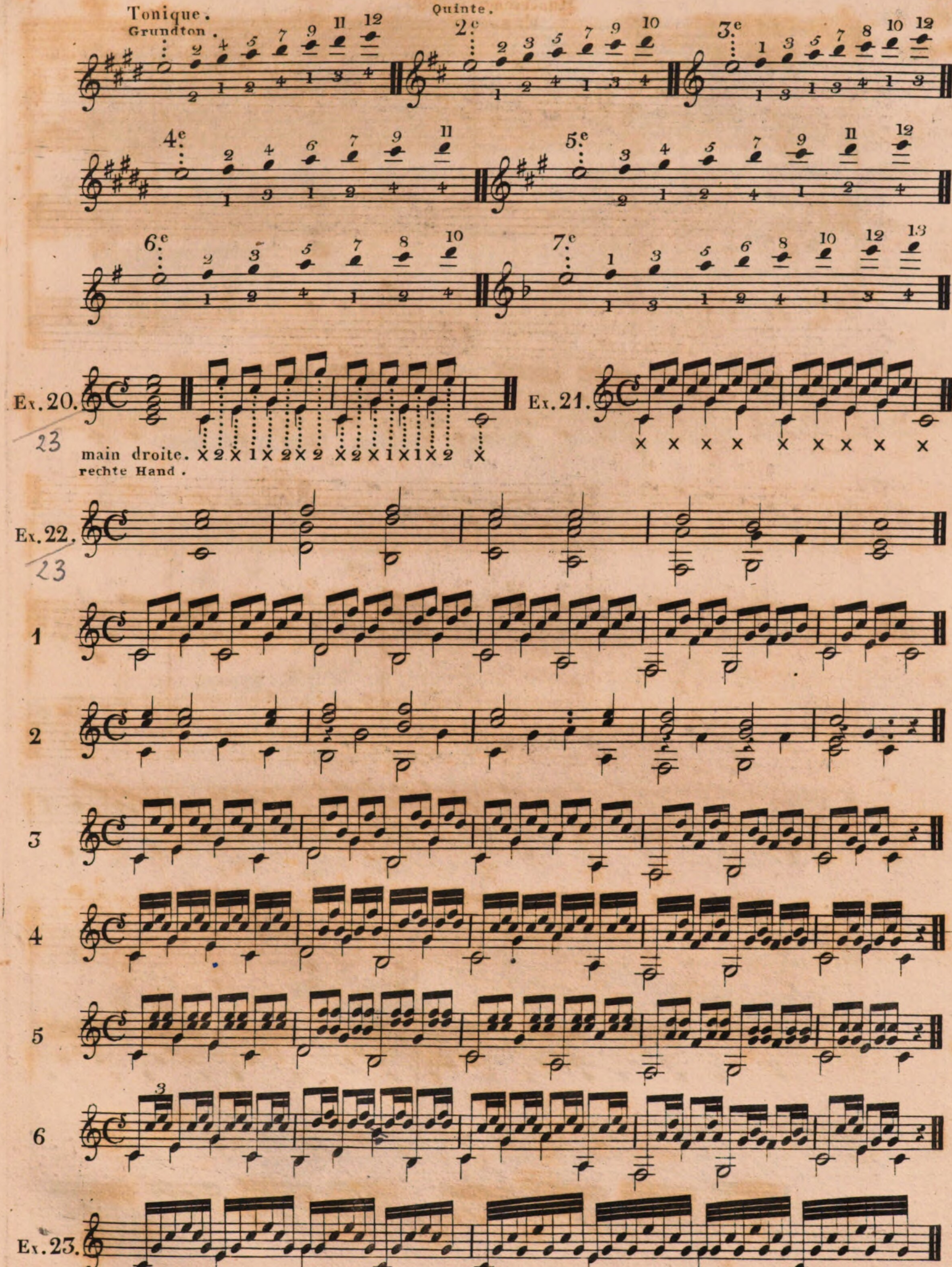
Disposition de la Gamme diatonique Majeure.
Aufstellung der diatonischer Dur-Tonleiter.

Ex. 16. 21




Gamme.
Tonleiter.
Ex. 17.
Cordes. Saite.
6eme 6te
5eme 5te
4eme 4te
3eme 3te
2eme 2te
Chanterelle.
Ex. 18.
Touches. Griffe.
Doigts. Finger.
Sixième Corde. 6te Saite.
Touches. Tonique. Griffe. Grundton.
Ex. 19.
Doigts. Finger.
2e
3e
4e
5e
6e
7e
Cinquième Corde. 5te Saite.
Tonique. Grundton.


Quatrième Corde.
4.te Saite.
Tonique.
Grundton.
Cases.
Felder.
Doigts.
Finger.
2.e
3.e
4.e
5.e
6.e
7.e
Troisième Corde.
3.te Saite.
Tonique.
Grundton.
2.e
3.e
4.e
5.e
6.e
7.e
Seconde Corde.
2.te Saite.
Tonique.
Grundton.
2.e
3.e
4.e
5.e
6.e
7.e


Chanterelle.
Quinte.
Tonique.
Grundton.
2.e
3.e
4.e
5.e
6.e
7.e
Ex. 20.
main droite.
rechte Hand.
Ex. 21.
Ex. 22.
1
2
3
4
5
6
Ex. 23.


Ex: 24.
Violino 1mo
24
Violino 2do
Alto.
Basso.
Guitare.


Ex: 25.
Violino 1mo
Violino 2do
Basso.
Guitare.


Ex: 26.
Violino 1mo
Violino 2do
Basso.
Guitare.

Ex: 27.



Ex: 28.



Ex: 29.



Ex: 30.



Ex: 31.



Ex: 33.



30

Formule des Tierces.
Formel der Terzen.

Doigts. Finger.	1.er	demi-ton. halber Ton	1. ton. Ton	1. ton. Ton	1. ton. Ton	1.½ ton. Ton	1. ton. Ton	1. ton. Ton	1.
	2.e	ton. Ton	3. ton. Ton	3.½ ton. Ton	2. ton. Ton	2. ton. Ton	3. ton. Ton	3.½ ton. Ton	2.
Tierces. Terzen.	maj: grosse		min: kleine	min: kleine	maj: grosse	maj: grosse	min: kleine	min: kleine	maj: grosse

Ex: 34.



31

Ex: 35.



32

Ex: 36.



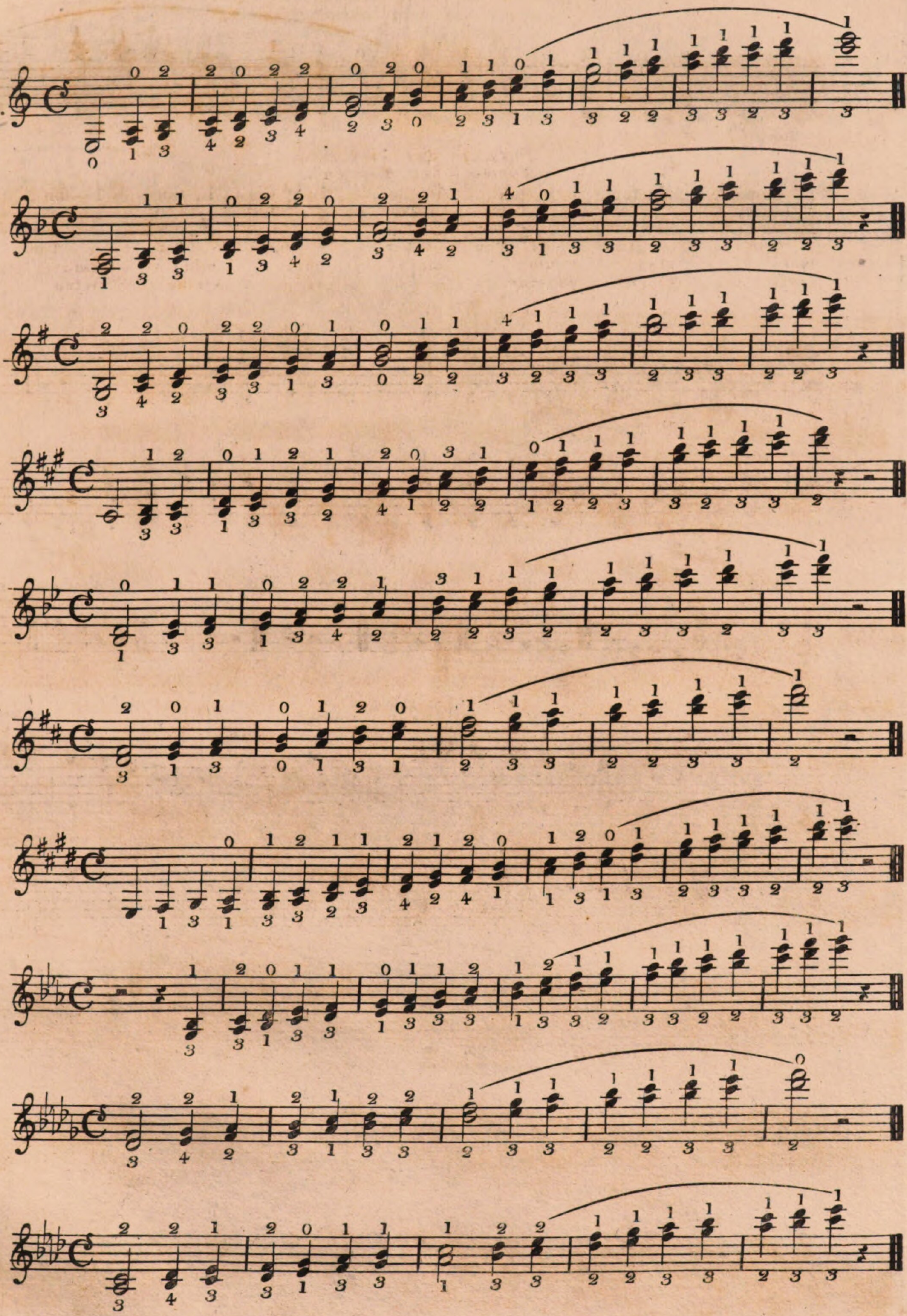
31

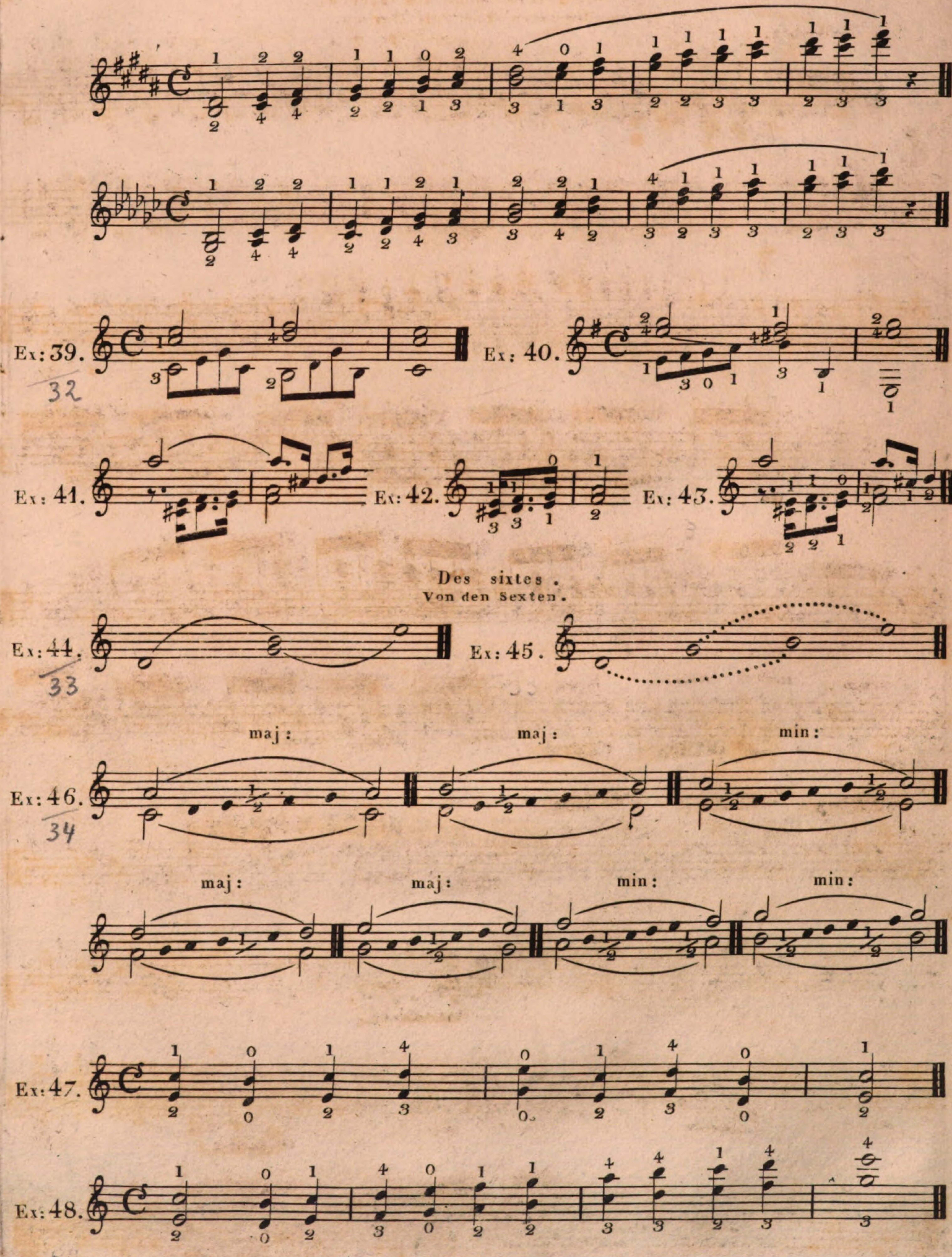
Ex: 37.



32

Ex: 38.

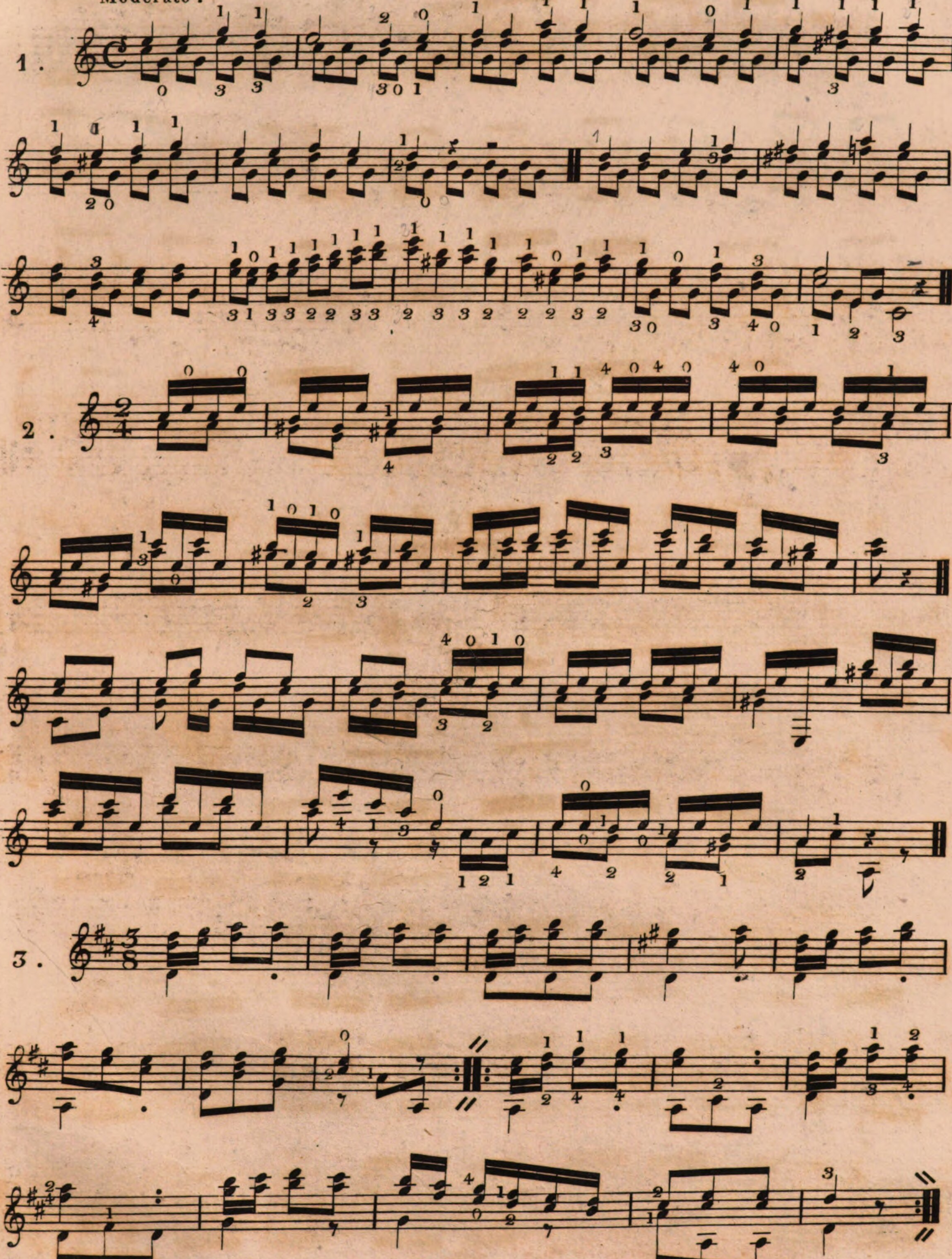


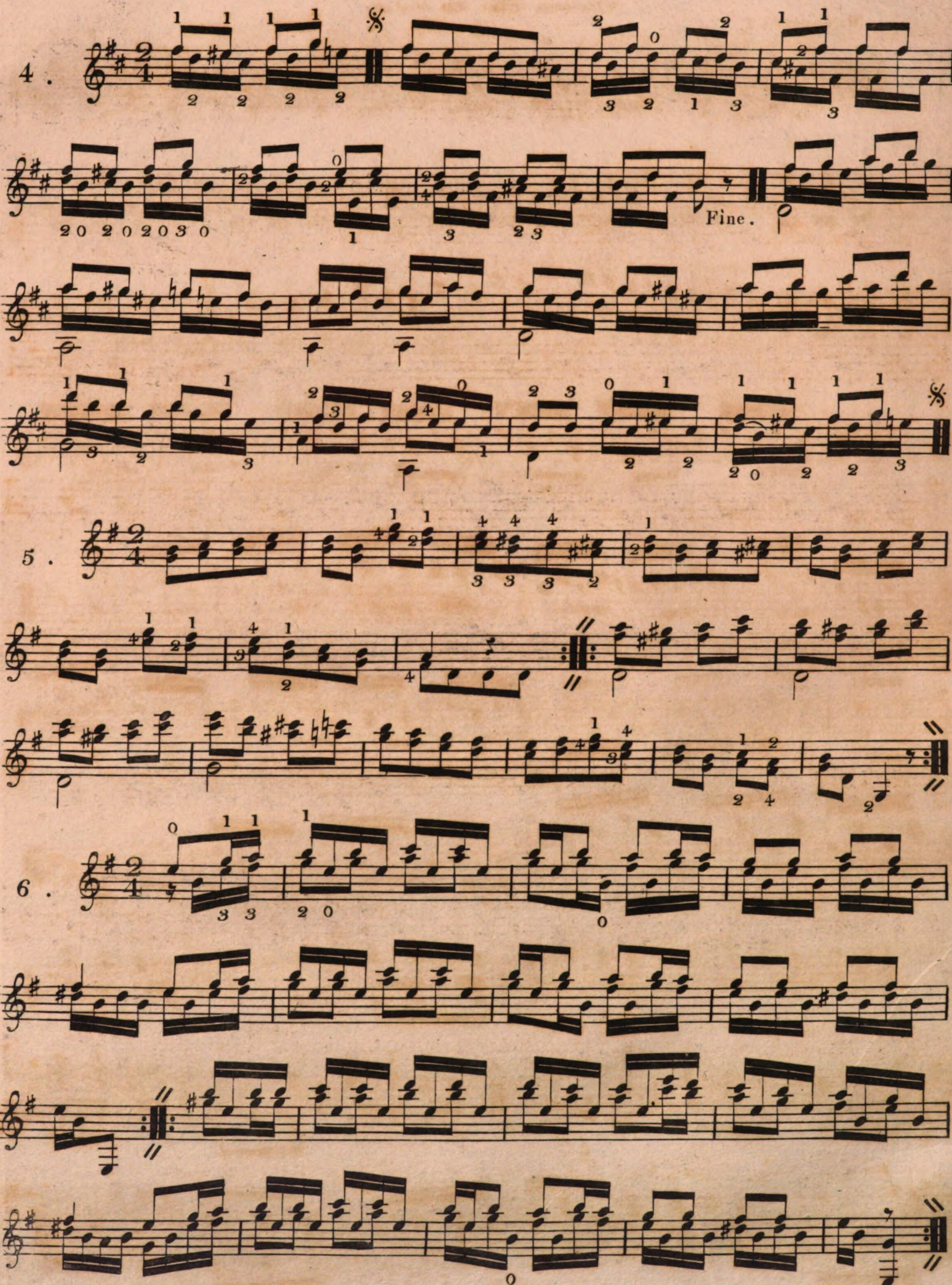

Ex: 39.
Ex: 40.
Ex: 41.
Ex: 42.
Ex: 43.
Des sixtes.
Von den Sexten.
Ex: 44.
Ex: 45.
maj:
maj:
min:
Ex: 46.
maj:
maj:
min:
min:
Ex: 47.
Ex: 48.

34

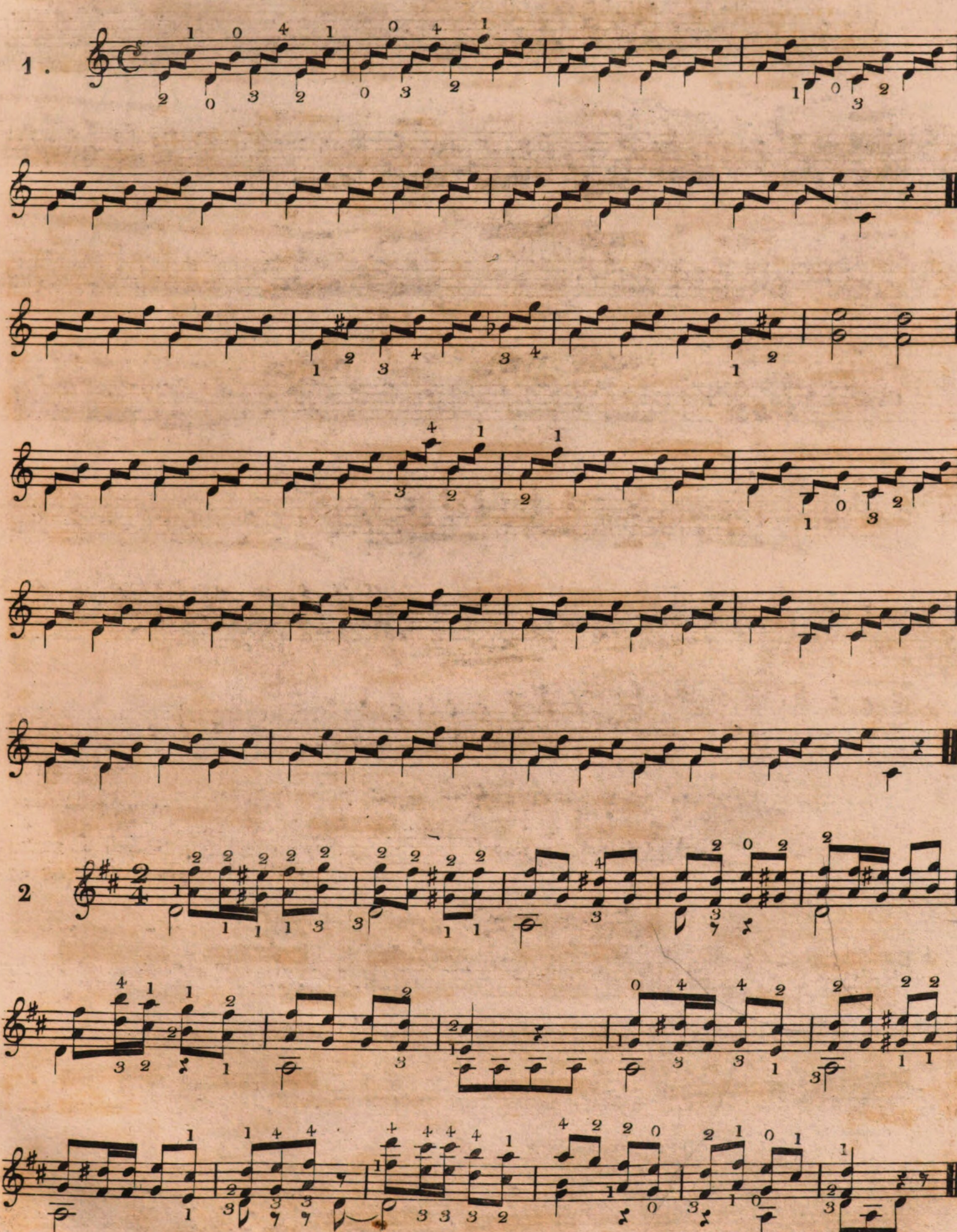
Exercices pour les Tierces.
Uebungen für die Terzen.

Moderato.




4.
Fine.
5.
6.

Exercices pour les Sixtes.
Uebungen für die Sexten.



3.



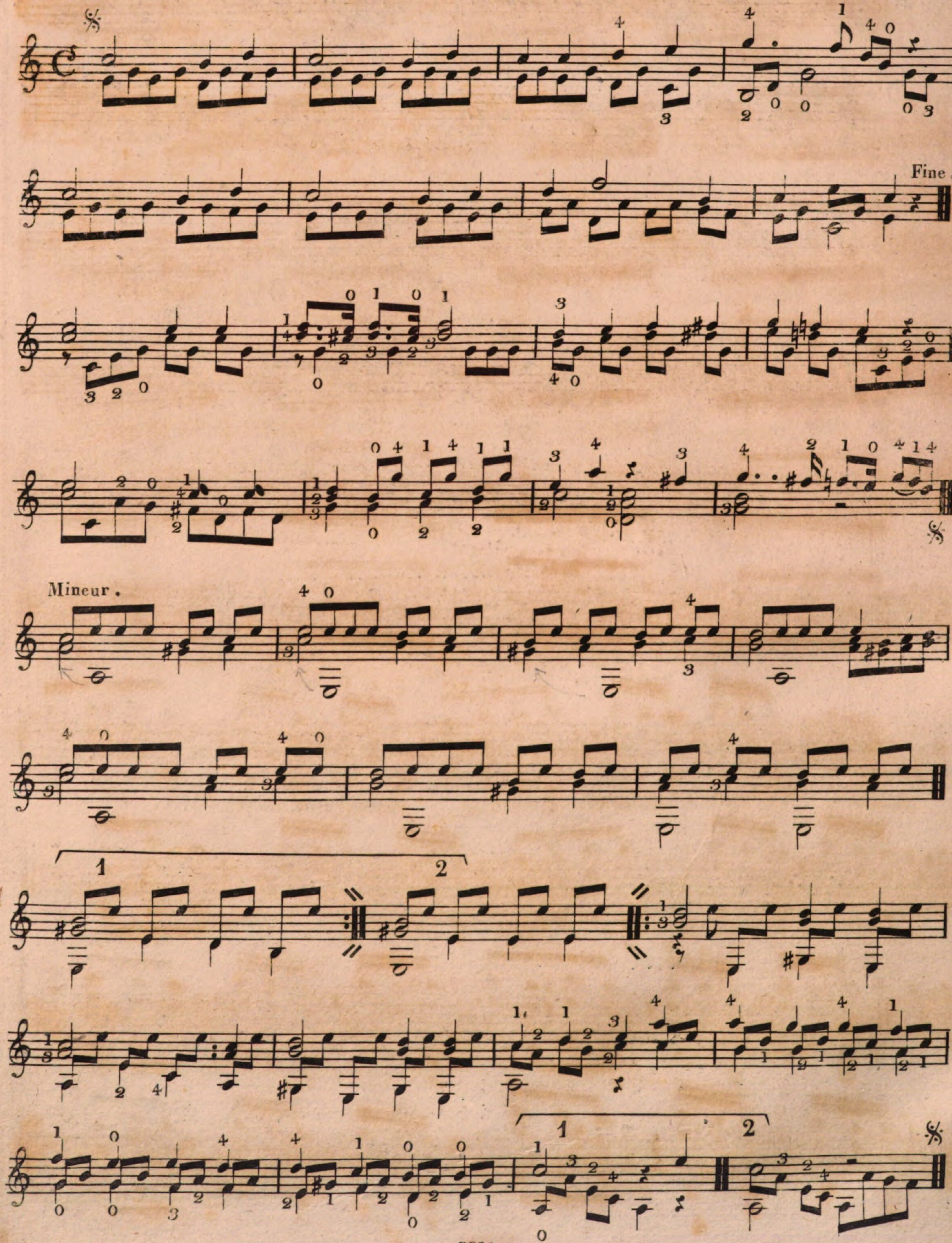
4.




5.
6.

p.35

Exercice pour les Tierces et les Sixtes.
Uebungen für die Terzen und Sexten.



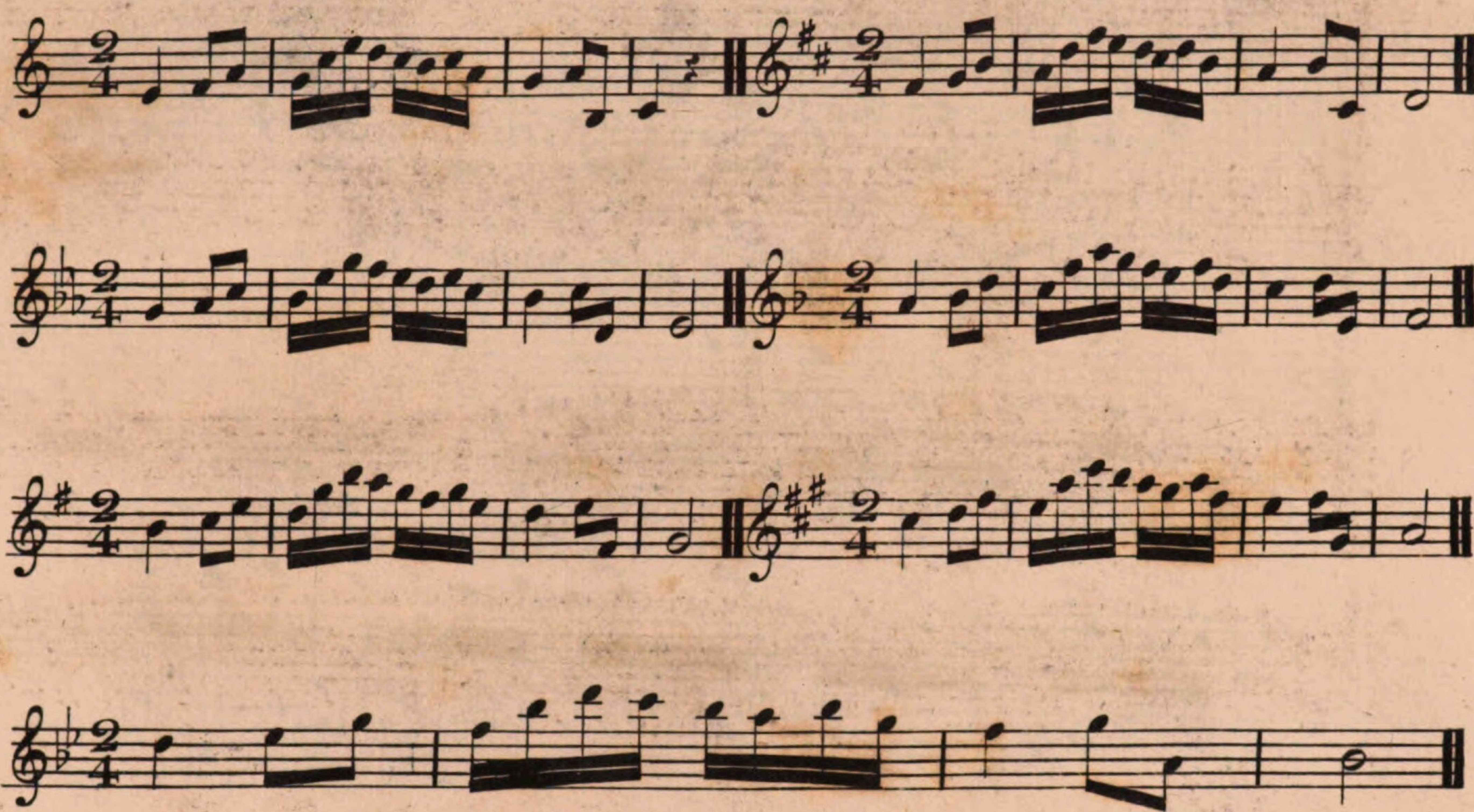

Ex: 49.
Ex: 50.
Doigts
Finger.
Cordes
Saiten.
Ex: 51.
Ex: 52.
Ex: 53.
Ex: 54.
Ex: 55.
Ex: 56.
5e.
4e.
3e.
2e.
1e.


Ex: 57.
3e 2e 1e
6e 5e 4e
Ex: 58.
Ex: 59.
Ex: 60.
Ex: 61.

41 Ex: 62.



Ex: 63.



41 Ex: 64.





42

Ex: 65.



Ex: 66.



Ex: 67.

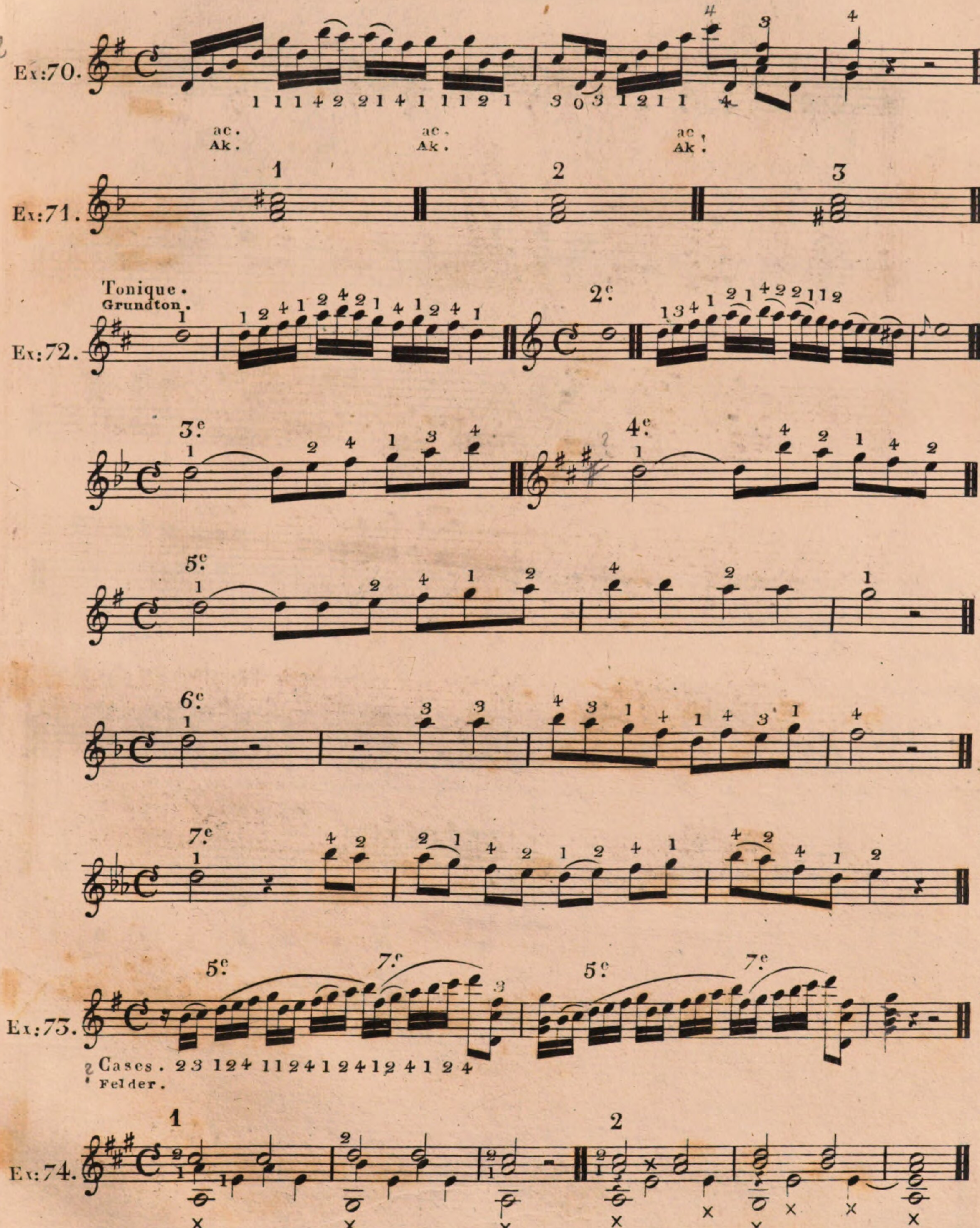


Ex: 68.



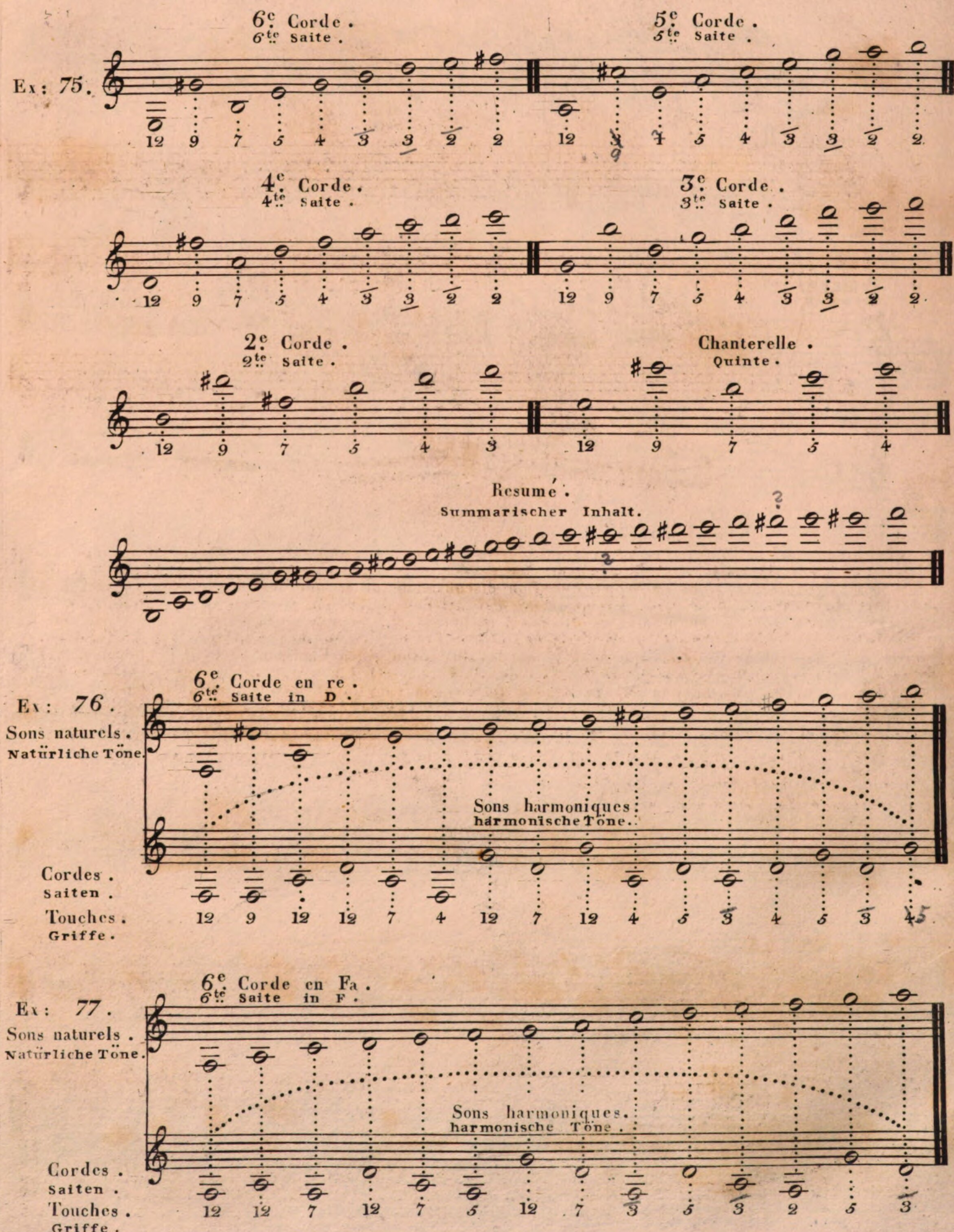
Ex: 69.



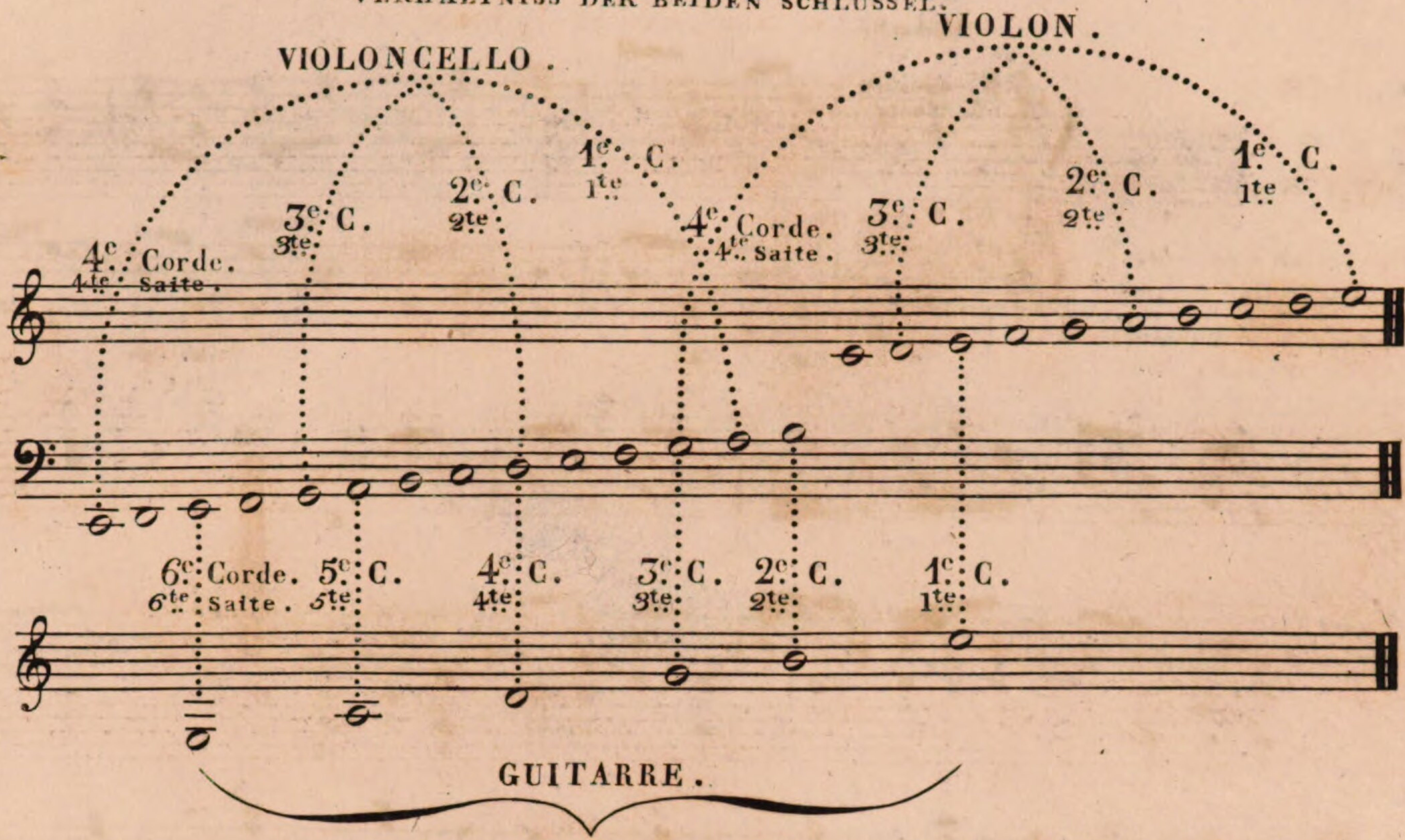


La numération indique les doigts de la main droite.
Die Zahlen bezeichnen die Finger der rechten Hand.

TABLEAU DES SONS HARMONIQUES.
TABELLE DER HARMONISCHEN TÖNE.



p. 50



En examinant la longeur et la grosseur des cordes, et en comparant les volumes des corps de ces trois instruments, je ne crois pas que l'on disconvienne de ce que les chanterelles du Violon et de la Guitarre sont à une octave de distance, et que la 4me. corde de la Guitarre est à l'unisson de la 2me. du Violoncelle, ainsi que la 4me. corde du Violon est à l'unisson de la 3me. de la Guitarre.

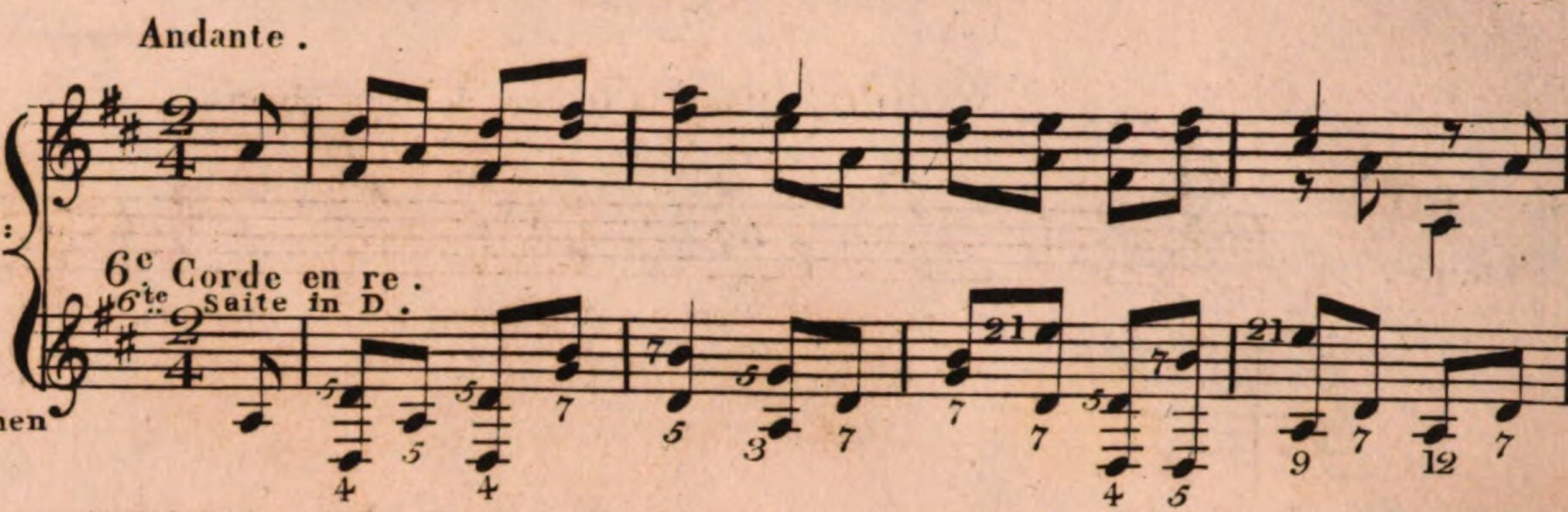
Prüft man die Länge und die Dicke der Saiten, und vergleicht man die Grösse dieser drei Instrumente, so wird man mir wohl zugestehen, dass die Quinte der Violine und der Guitarre um eine Oktave von einander abstehen und dafs die vierte Saite der Guitarre mit der 2ten des Violoncells gleichklingt so wie die 4te Saite der Violine mit der dritten der Guitarre im Einklang steht .

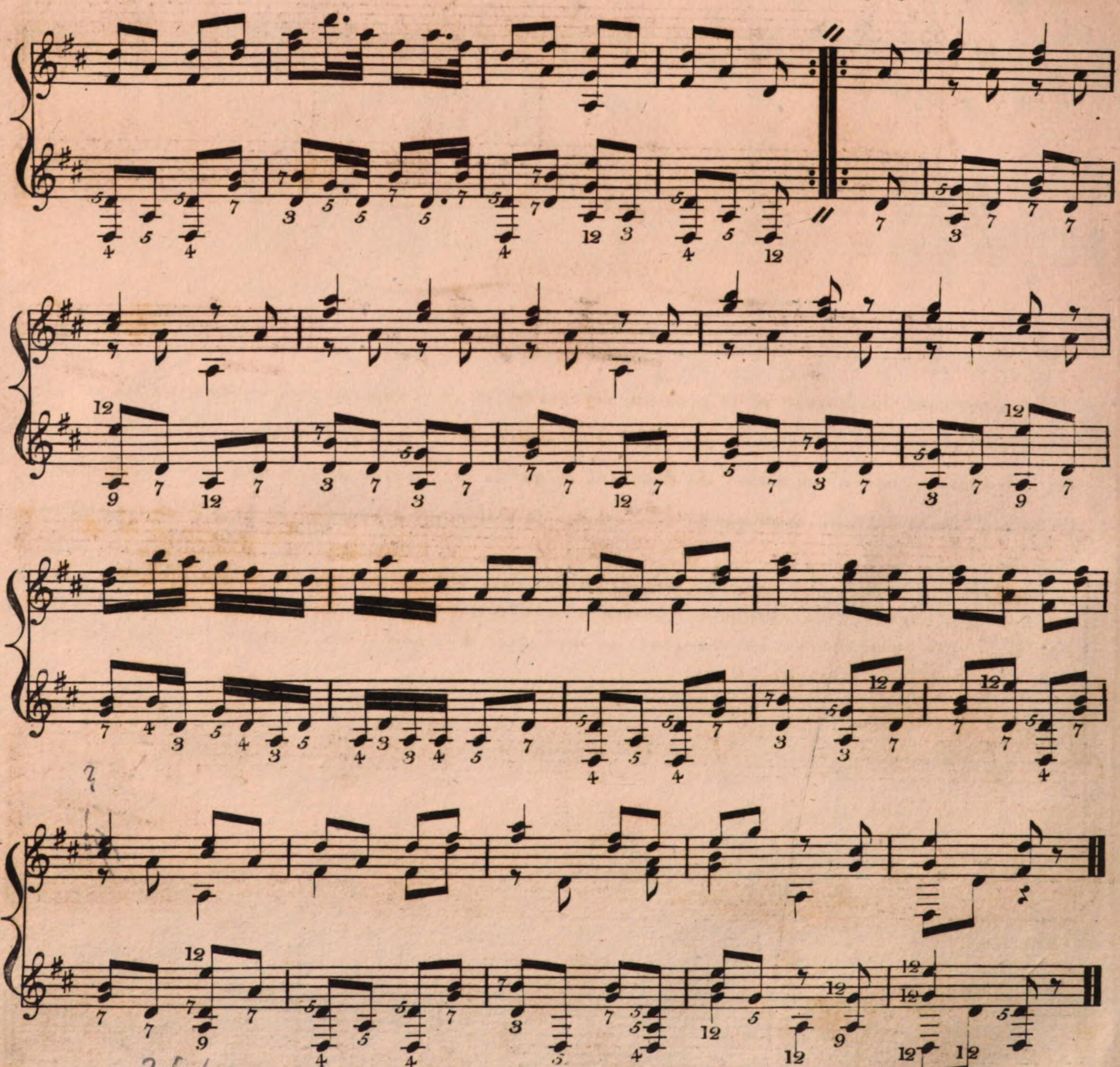


Andante.

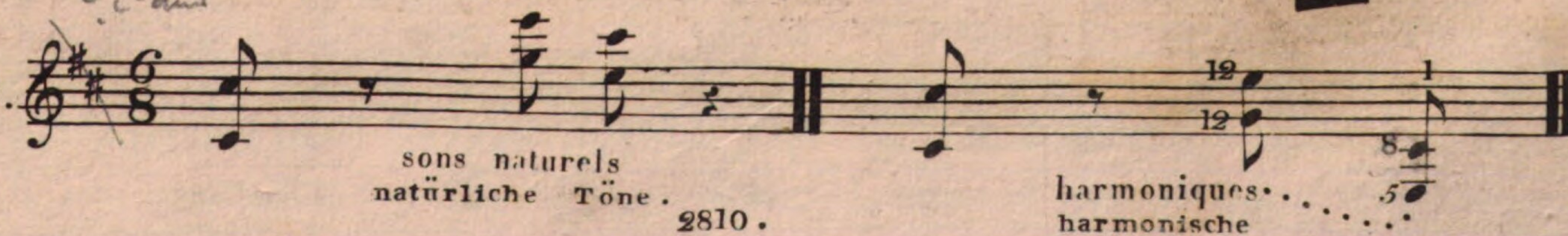
Ex: 78.
Resultat à produire:
Es soll gespielt werden:

Operation en sons harmoniques.
Verfahren in harmonischen Tönen.





Ex: 79.



DUO, Dans l'Opera de Don Juan.

p. 53

Ex: 80.

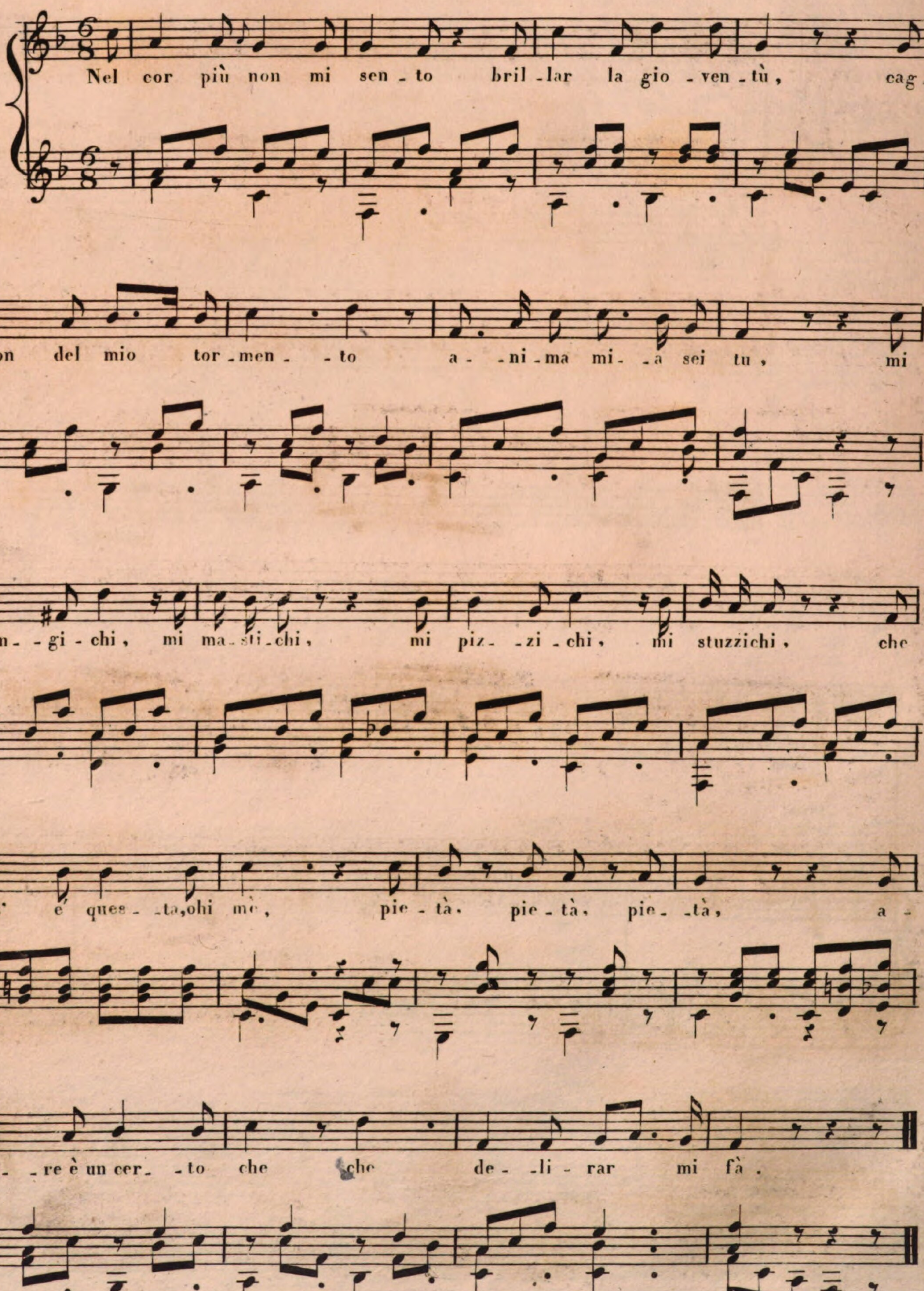




56

Air de Paesiello.

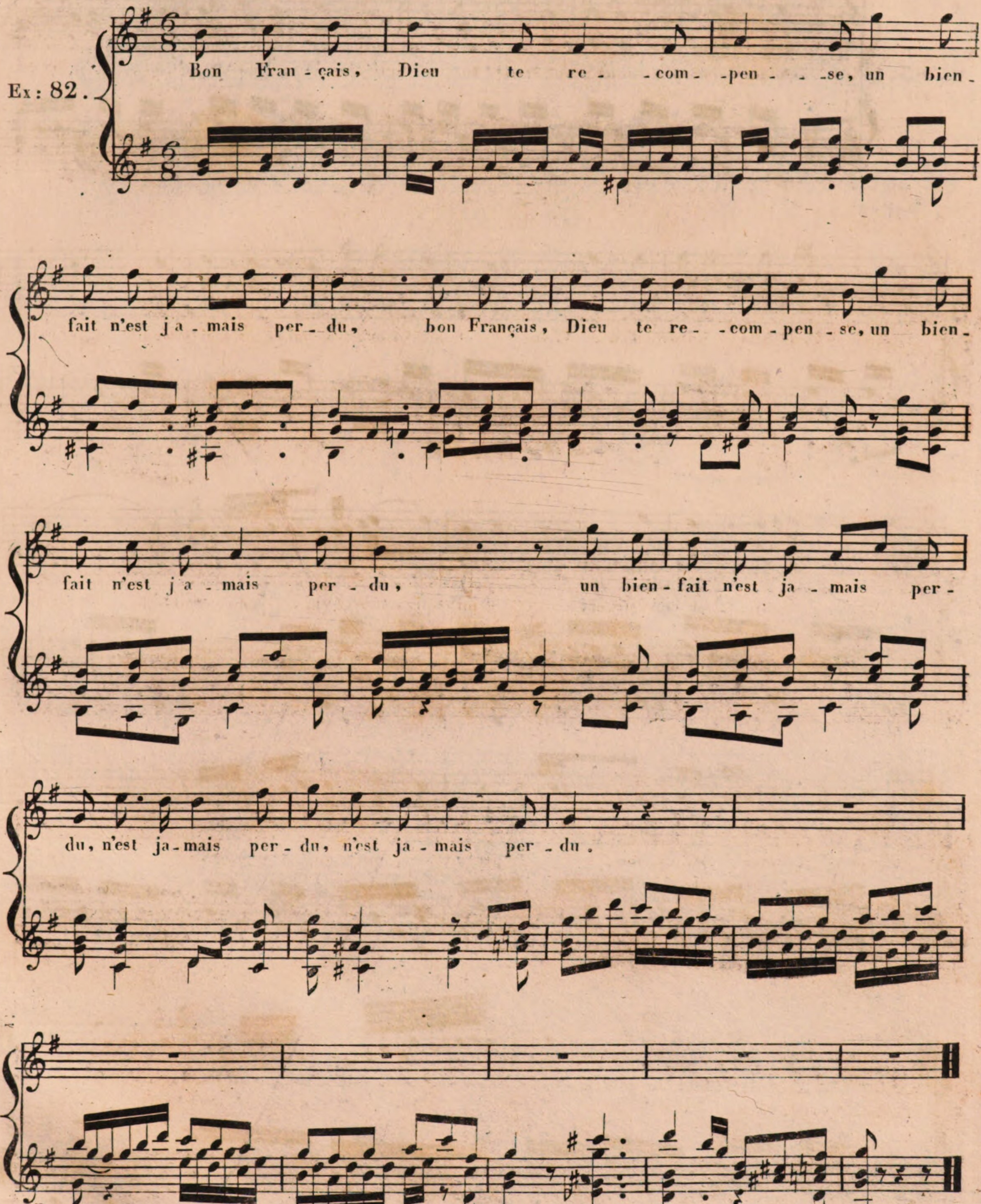
Ex: 81.



56

Fragment d'une Romance de Cherubini.
Bruchstück einer Romanze von Cherubini.

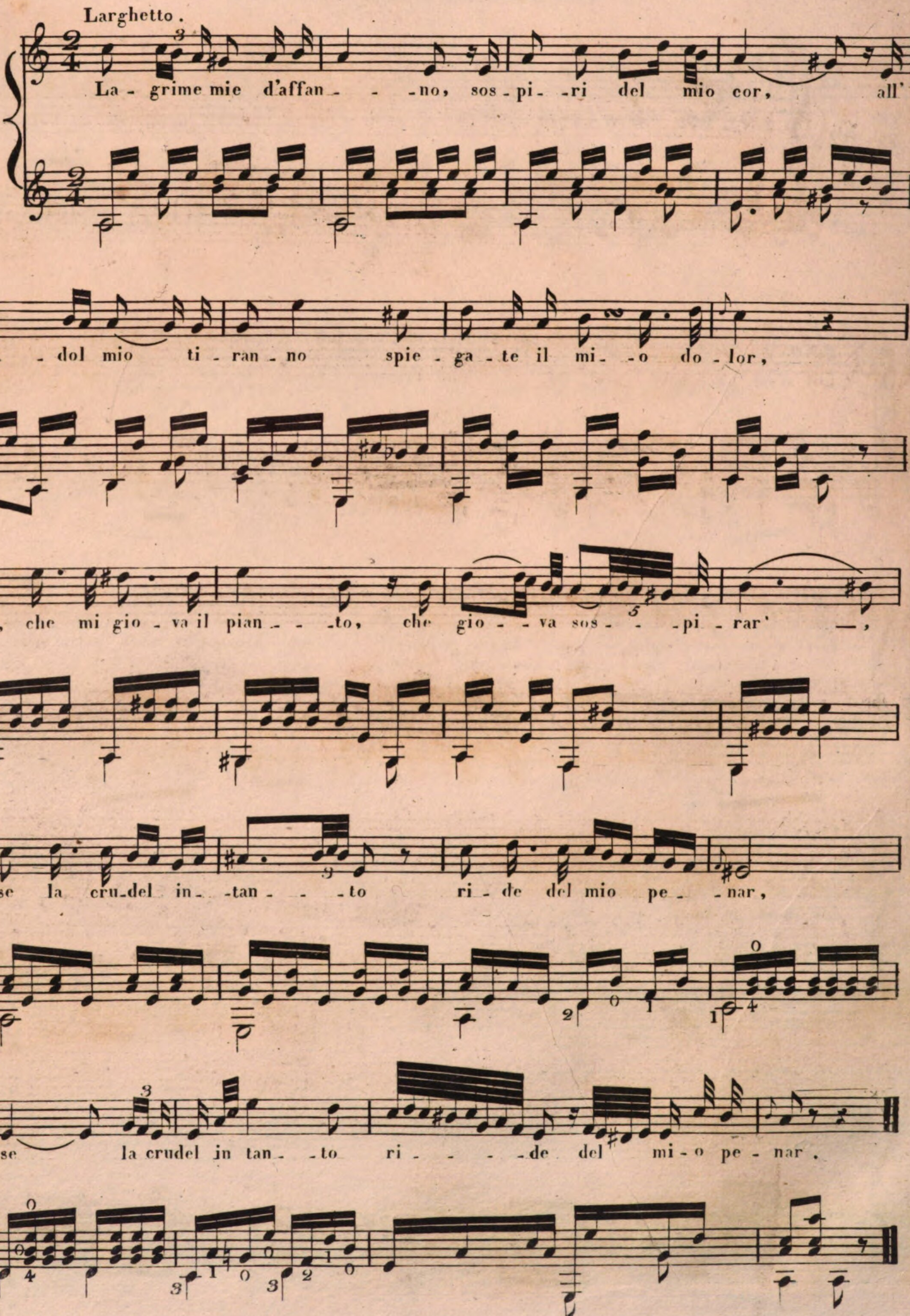
Ex: 82.



Ariette de F. Sor.

56

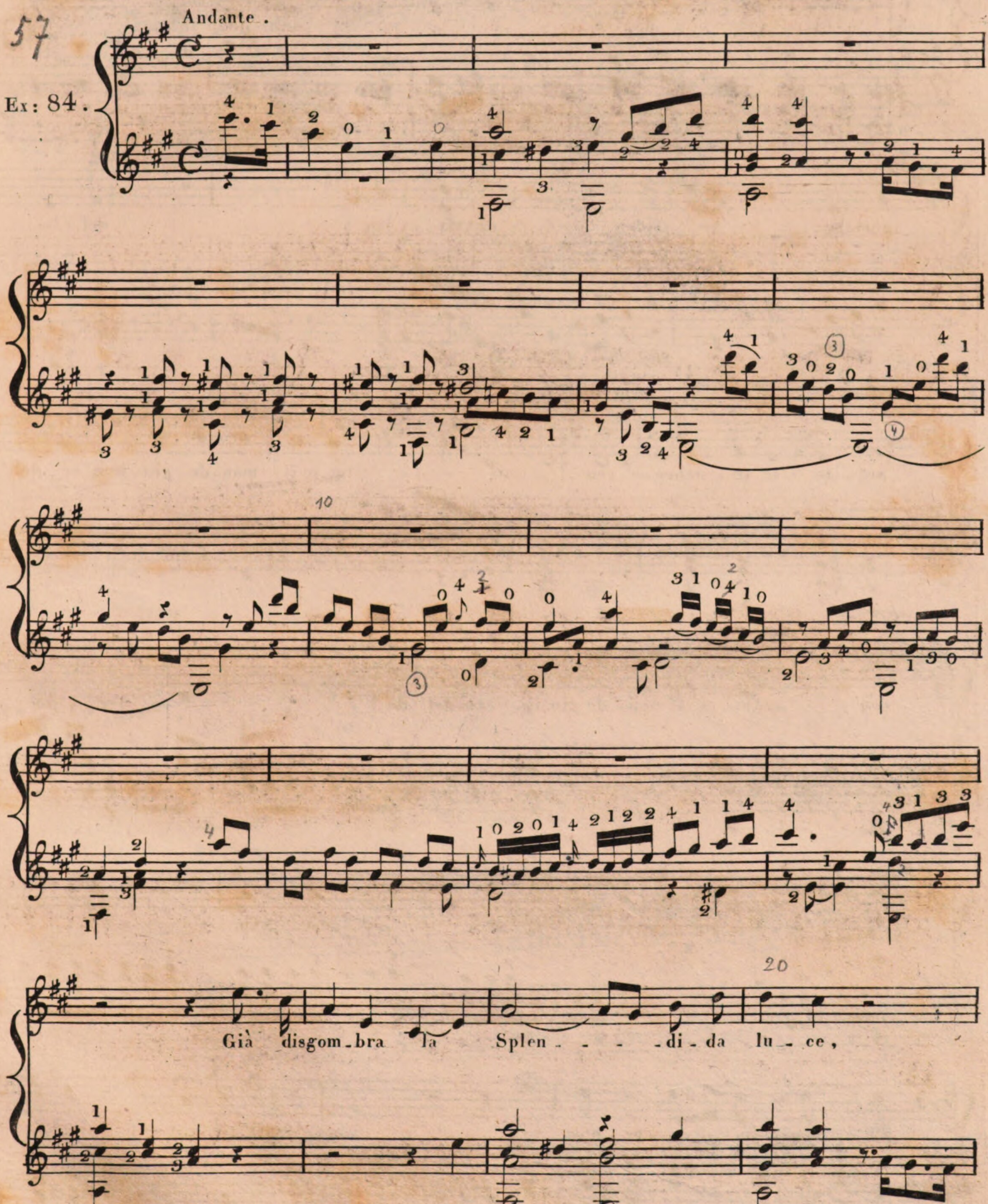
Ex: 83.

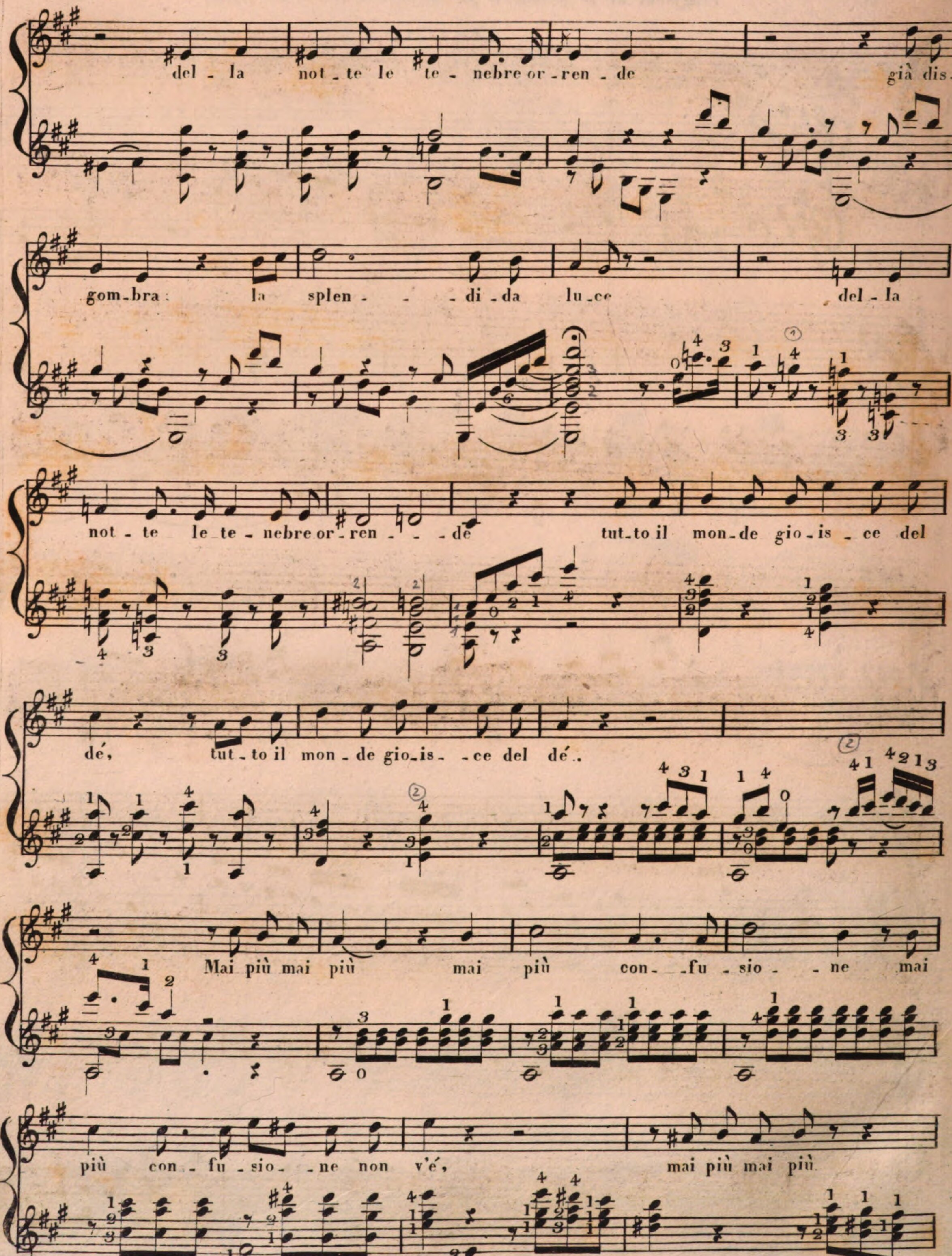


Fragment de la première partie de l'Oratorio de Haydn.

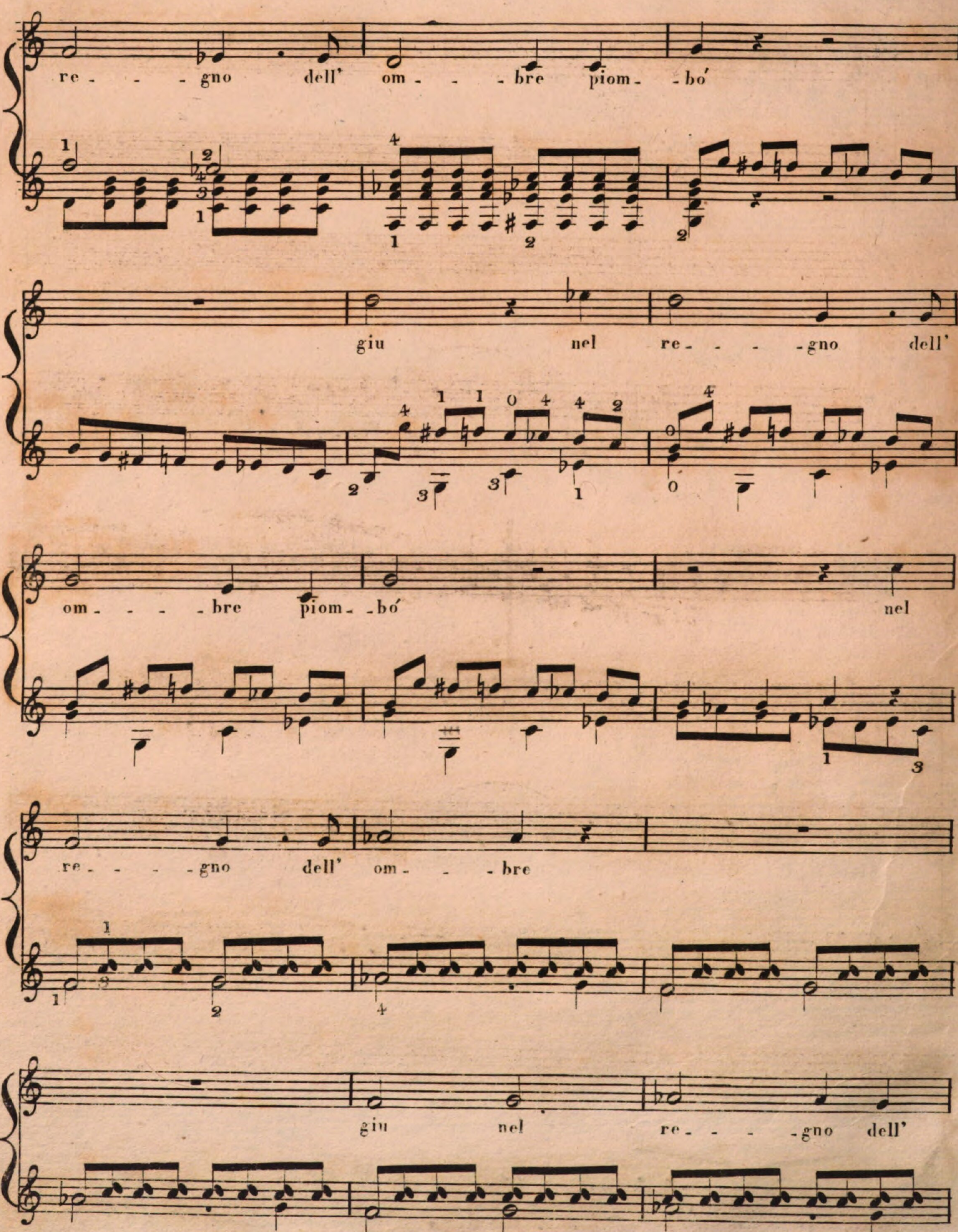
la CRÉATION.

Fragment aus dem 1ten Theil von Haydns Oratorium: Die SCHÖPFUNG.

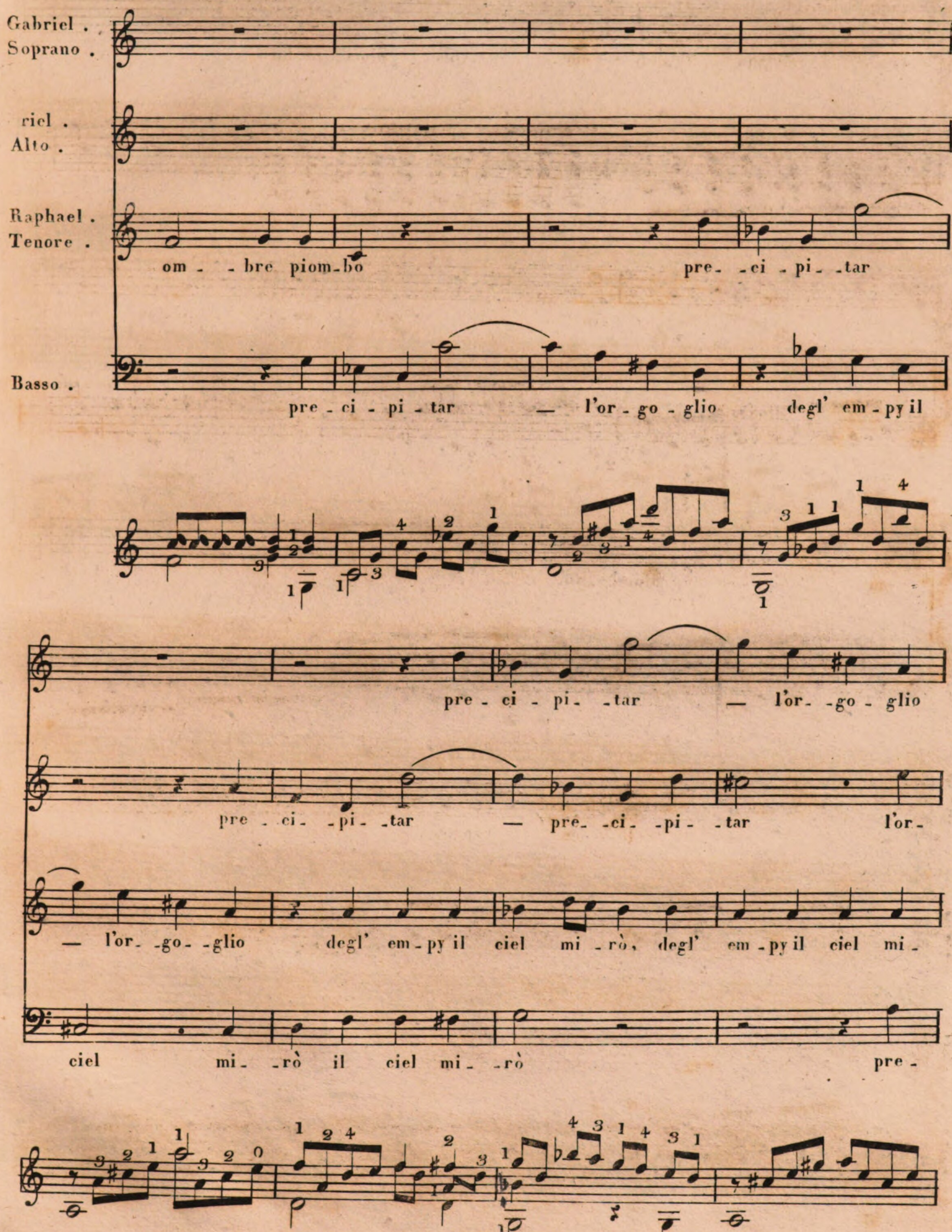


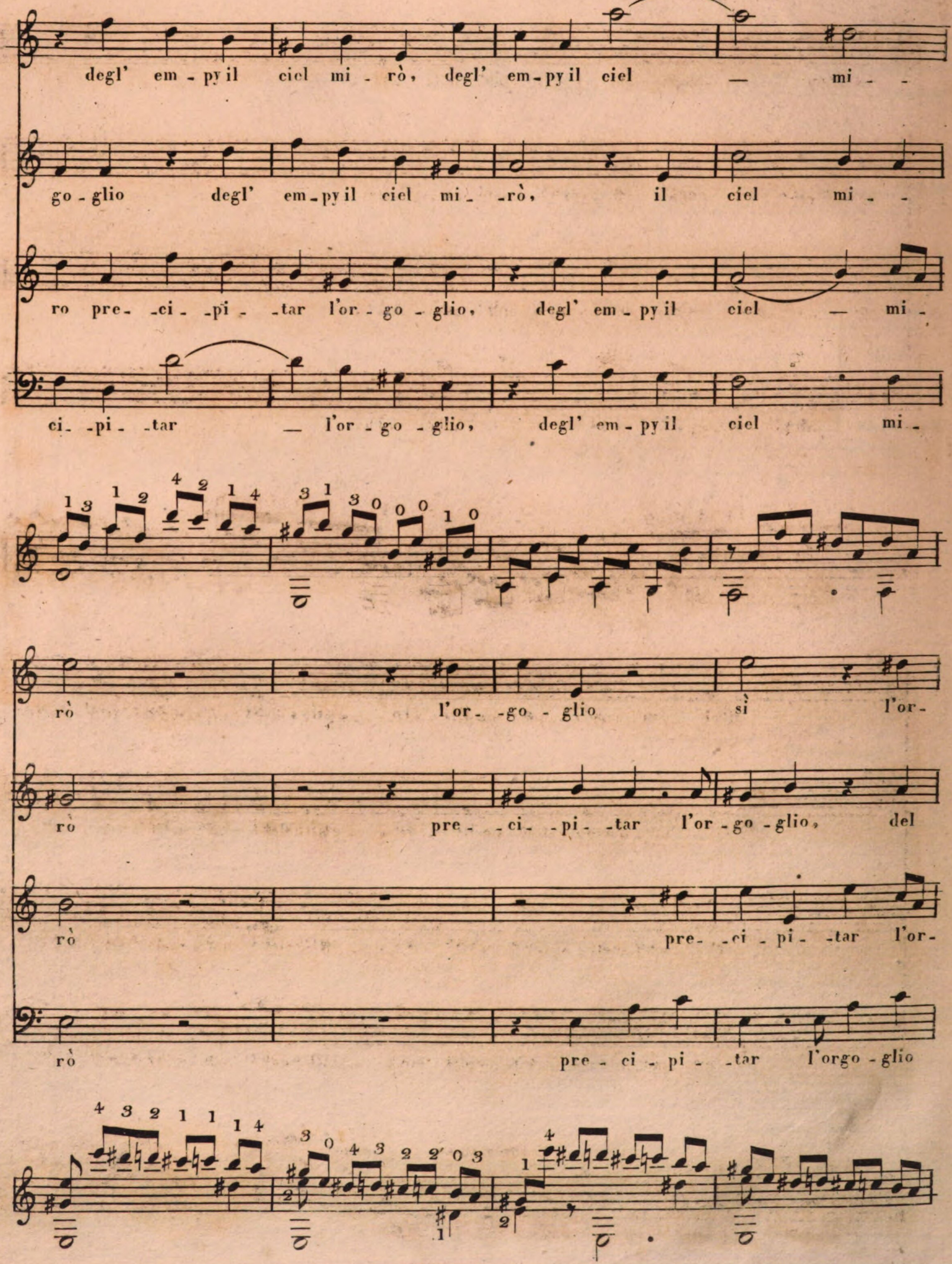

del - la not - te le te - nebre or - ren - de già dis -
gom - bra: la splen - - di - da lu - ce del - la
not - te le - te - nebre or - ren - - de tut - to il mon - de gio - is - ce del
dè, tut - to il mon - de gio - is - - ce del dè..
Mai più mai più mai più con - - fu - sio - - ne mai
più con - fu - sio - - ne non v'è, mai più mai più.

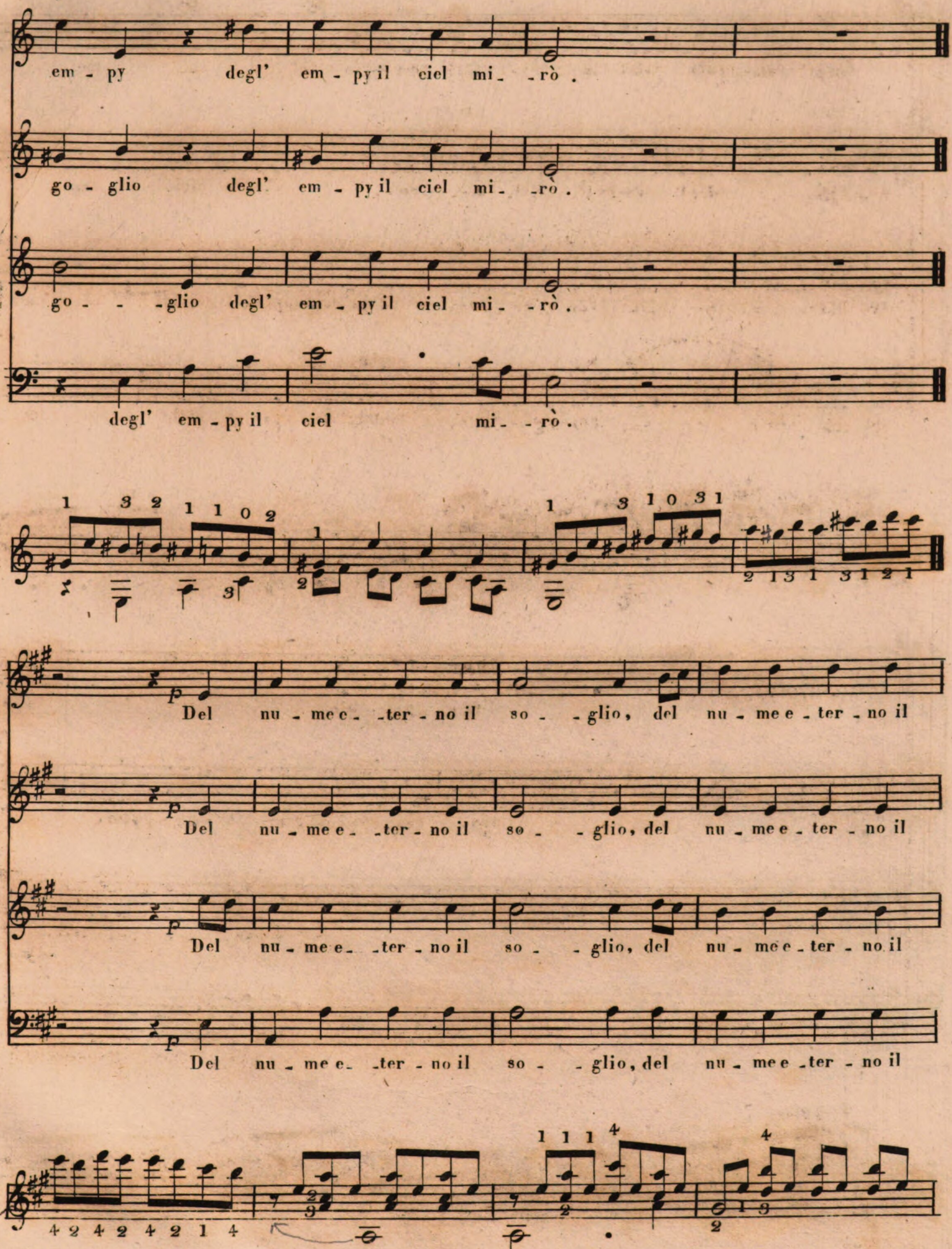

mai più mai più mai più confu_-sio_-ne non
v'é, mai più con_-fu_sio_ne non v'é.
L'empio
Stuol di De_mo_ni op_pres_so
giu nel re_gno giu nel

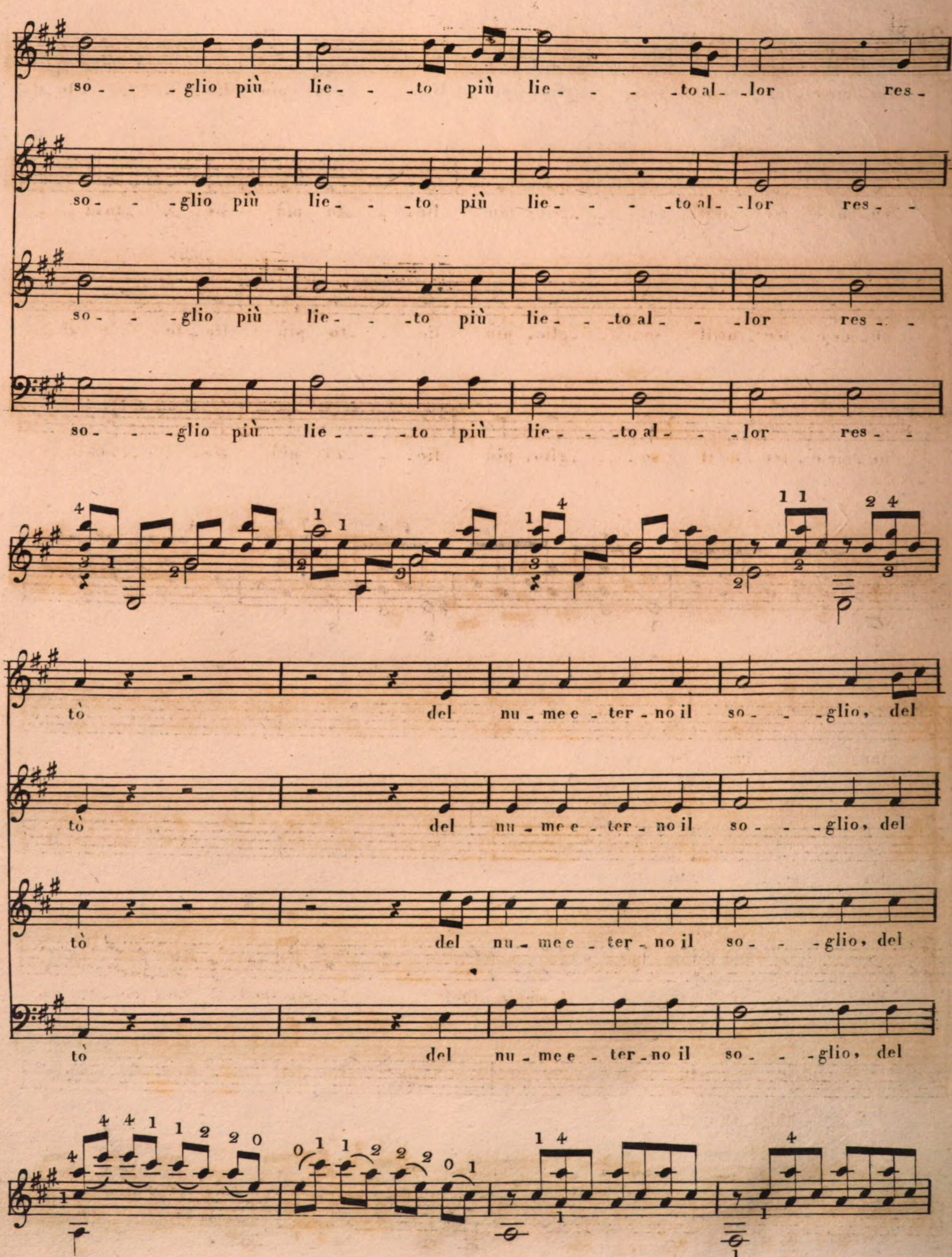

re - - - - gno dell' om - - - - bre piom - - bo'
giu nel re - - - - gno dell'
om - - - - bre piom - - bo' nel
re - - - - gno dell' om - - - bre
giu nel re - - - - gno dell'

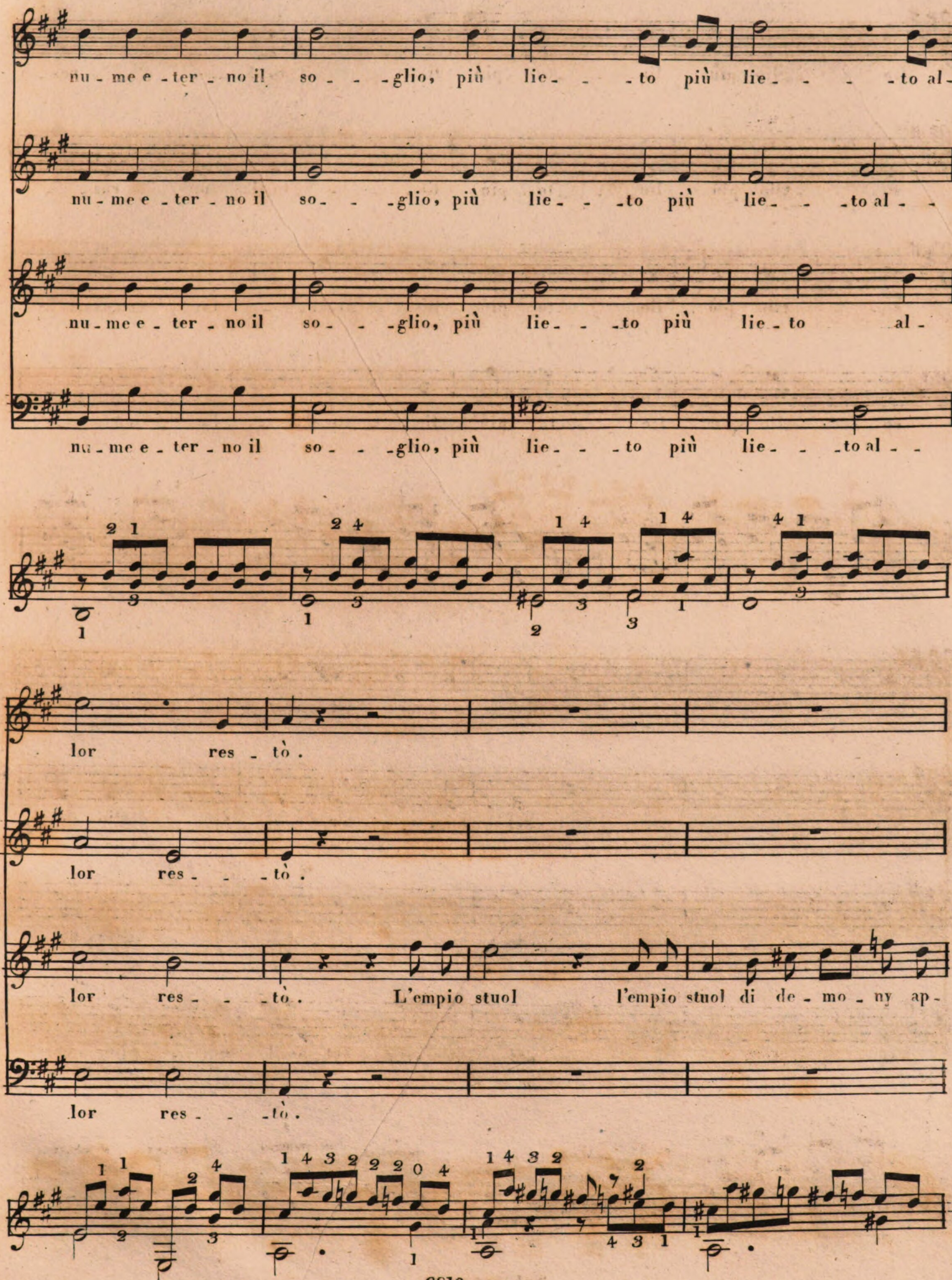
V. S.

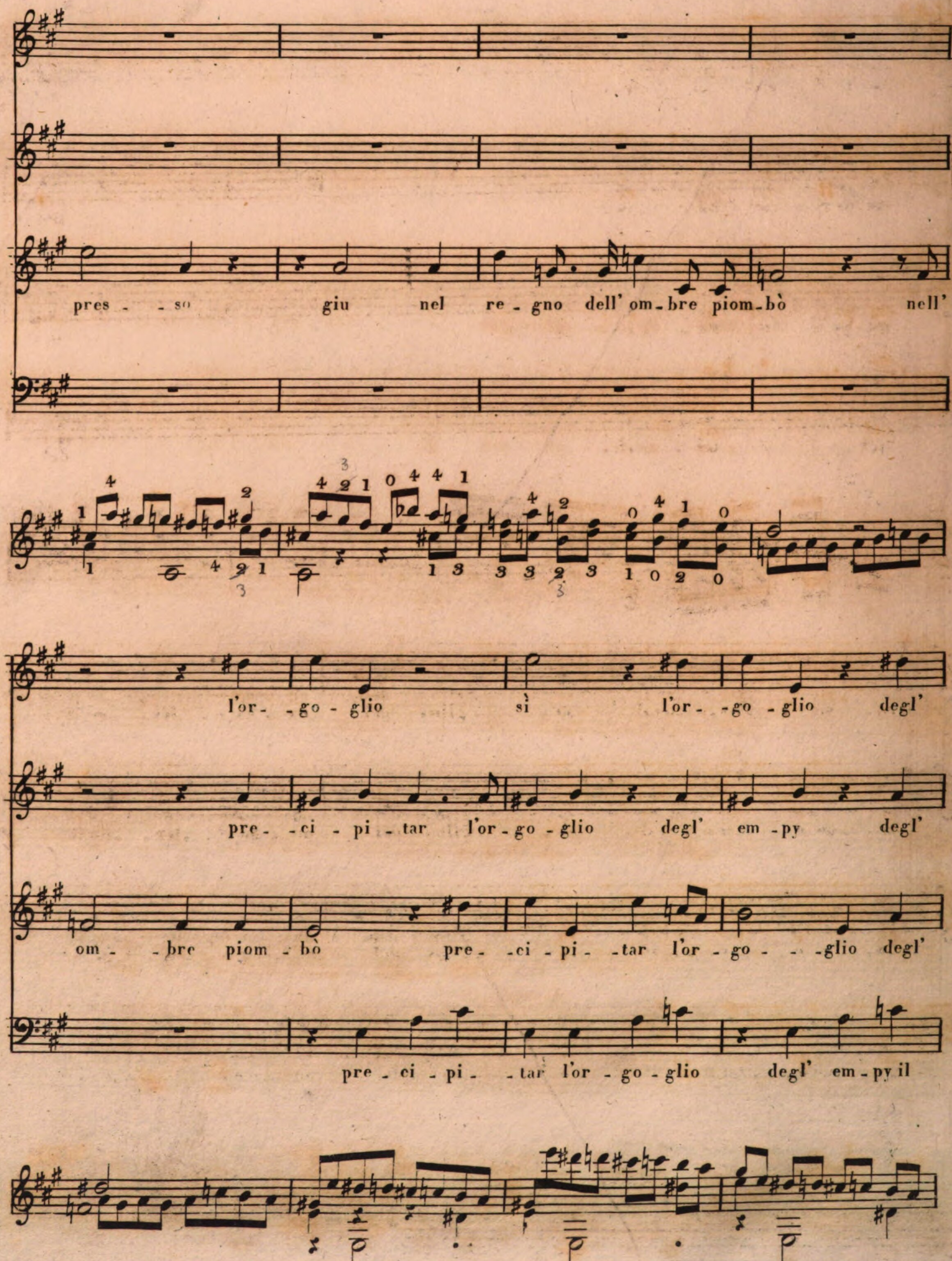

Gabriel . Soprano .
riel . Alto .
Raphael . Tenore .
Basso .
om - - bre piom - bo
pre - - ci - pi - - tar
pre - ci - pi - tar — l'or - go - glio degl' em - py il
pre - ci - pi - - tar — l'or - - go - glio
pre - ci - - pi - - tar — pre - - ci - - pi - - tar l'or -
— l'or - - go - - glio degl' em - py il ciel mi - rò, degl' em - py il ciel mi -
ciel mi - - rò il ciel mi - - rò pre -

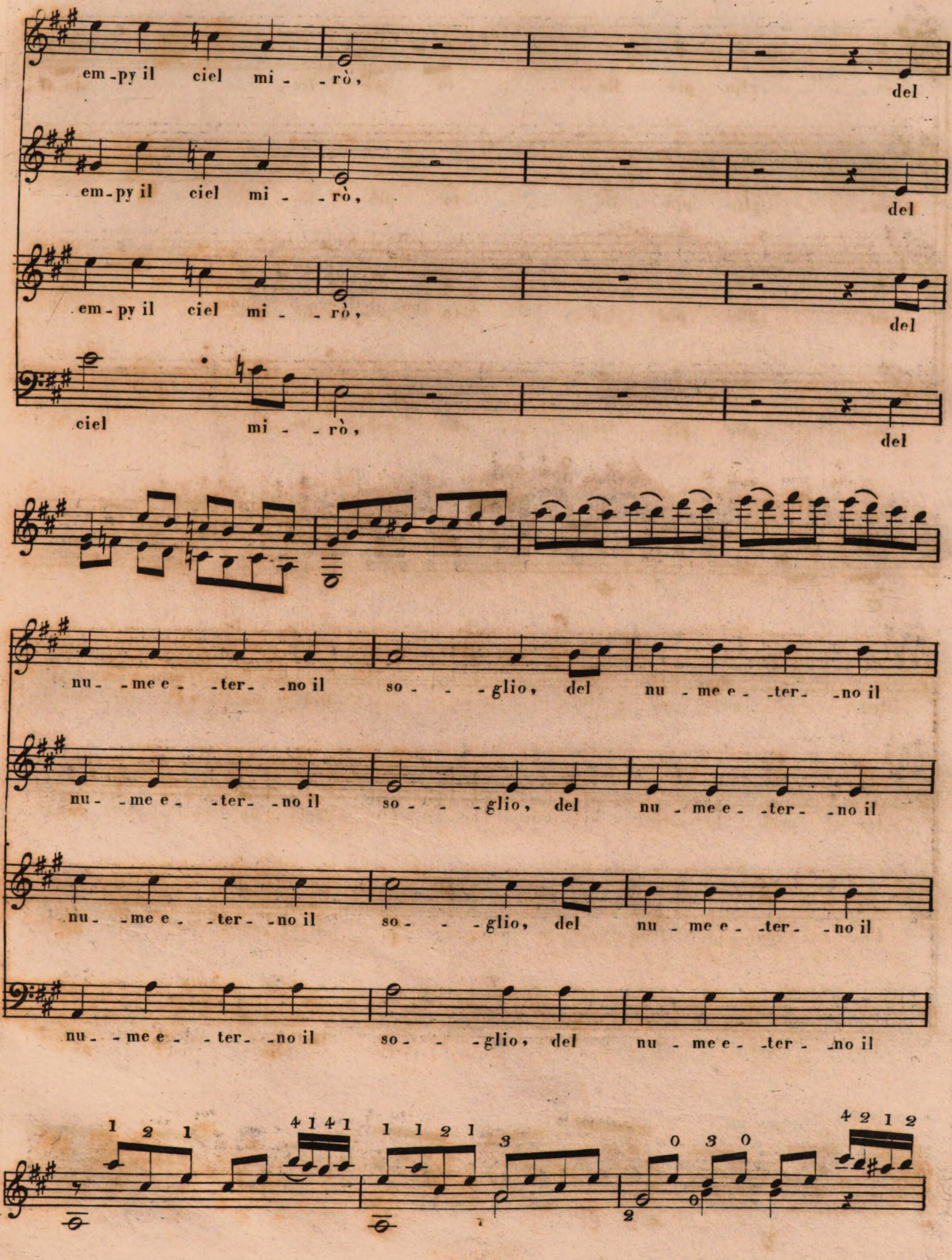

degl' em - py il ciel mi - rò, degl' em - py il ciel — mi - -
go - glio degl' em - py il ciel mi - - rò, il ciel mi - -
ro pre - - ci - - pi - - tar l'or - go - glio, degl' em - py il ciel — mi -
ci - - pi - - tar — l'or - go - glio, degl' em - py il ciel mi -
rò l'or - - go - - glio sì l'or -
rò pre - - ci - - pi - - tar l'or - go - glio, del
rò pre - - ci - pi - - tar l'or -
rò pre - ci - pi - - tar l'orgo - glio

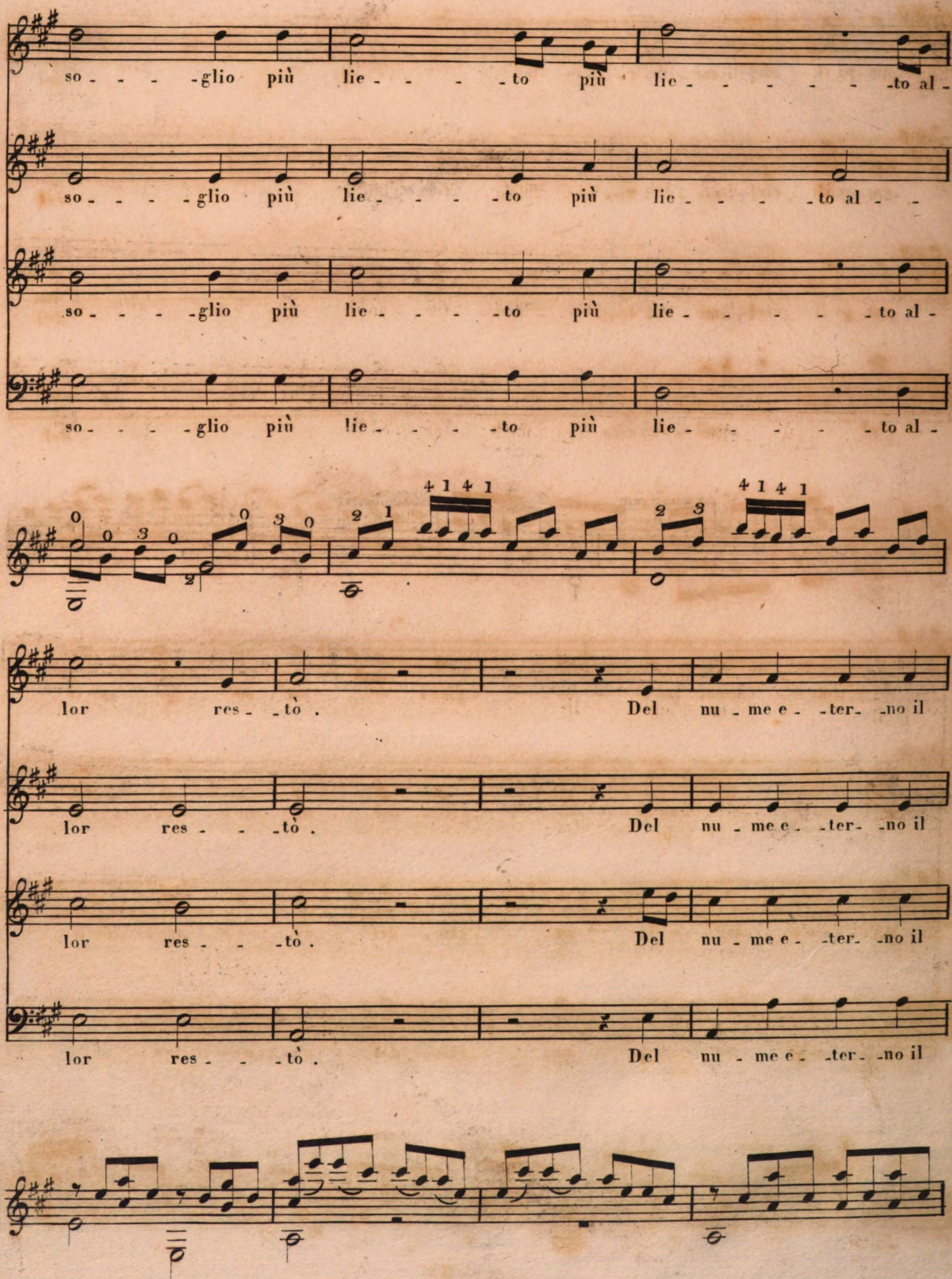

em - py degl' em - py il ciel mi- - rò .
go - glio degl' em - py il ciel mi- -rò .
go- - -glio degl' em - py il ciel mi- - rò .
degl' em - py il ciel mi- - rò .
Del nu - me e- -ter - no il so- -glio, del nu - me e - ter - no il
Del nu - me e- -ter - no il so- -glio, del nu - me e - ter - no il
Del nu - me e- -ter - no il so- -glio, del nu - me e - ter - no il
Del nu - me e- -ter - no il so- -glio, del nu - me e -ter - no il

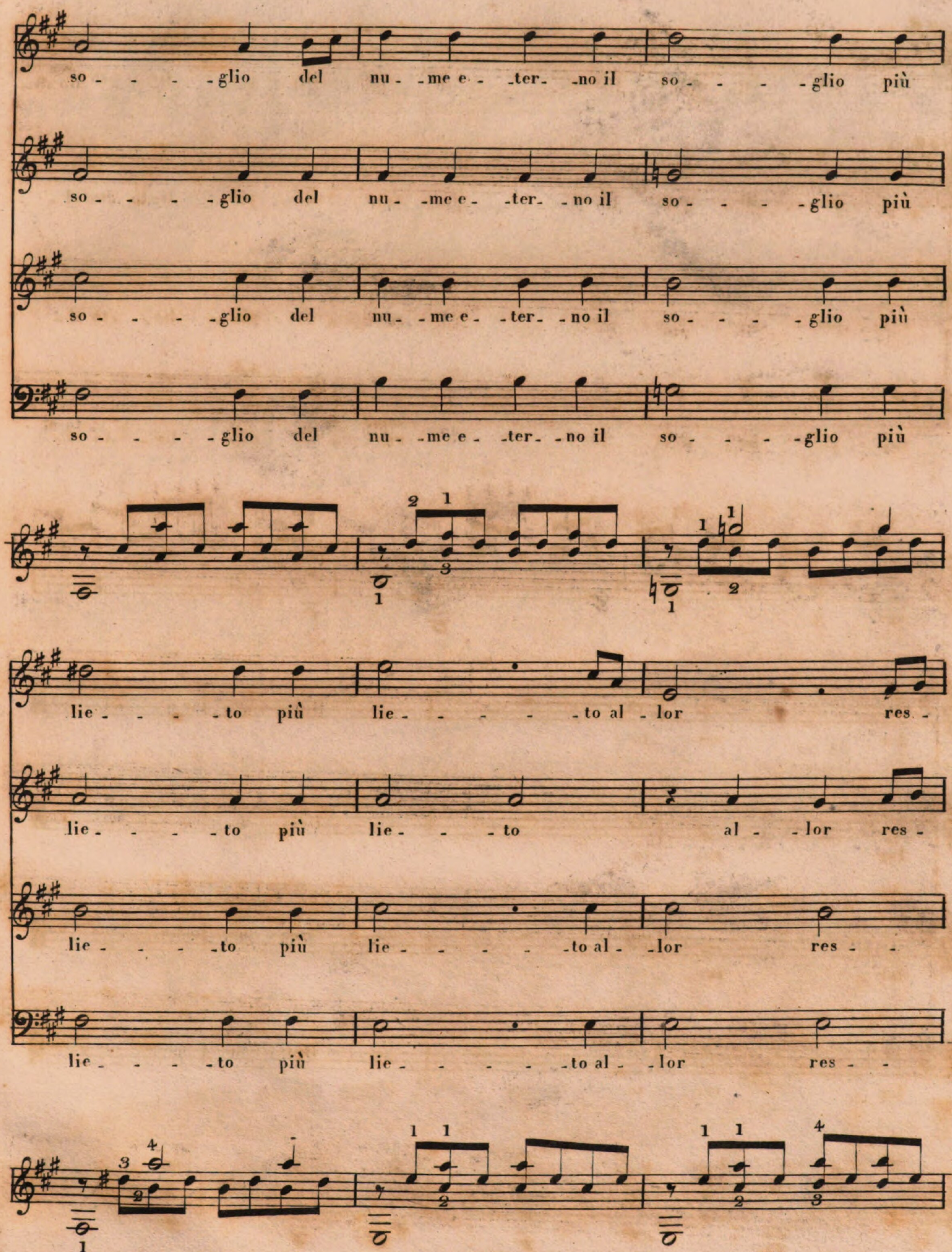

so - - - glio più lie - - - to più lie - - - - to al - lor res -
so - - - glio più lie - - - to più lie - - - - to al - lor res - -
so - - - glio più lie - - - to più lie - - to al - - - lor res - -
so - - - glio più lie - - - to più lie - - to al - - - lor res - -
tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del
tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del
tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del
tò del nu - me e - ter - no il so - - - glio, del


nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - - to più lie - - - to al-
nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - - to al - -
nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - to al -
nu - me e - ter - no il so - - glio, più lie - - to più lie - - to al - -
lor res - tò.
lor res - - tò.
lor res - - tò. L'empio stuol l'empio stuol di de - mo - ny ap -
lor res - - tò.


pres - - so giu nel re - gno dell' om - bre piom - bò nell'
l'or - - go - glio sì l'or - - go - glio degl'
pre - - ci - pi - tar l'or - go - glio degl' em - py degl'
om - - bre piom - bò pre - - ci - pi - - tar l'or - go - - - glio degl'
pre - ci - pi - - tar l'or - go - glio degl' em - py il


em_py il ciel mi_ _rò, del
em_py il ciel mi_ _rò, del
em_py il ciel mi_ _rò, del
ciel mi_ _rò, del
nu_ _me e_ _ter_ _no il so_ _ _glio, del nu_ _me e_ _ter_ _no il
nu_ _me e_ _ter_ _no il so_ _ _glio, del nu_ _me e_ _ter_ _no il
nu_ _me e_ _ter_ _no il so_ _ _glio, del nu_ _me e_ _ter_ _no il
nu_ _me e_ _ter_ _no il so_ _ _glio, del nu_ _me e_ _ter_ _no il

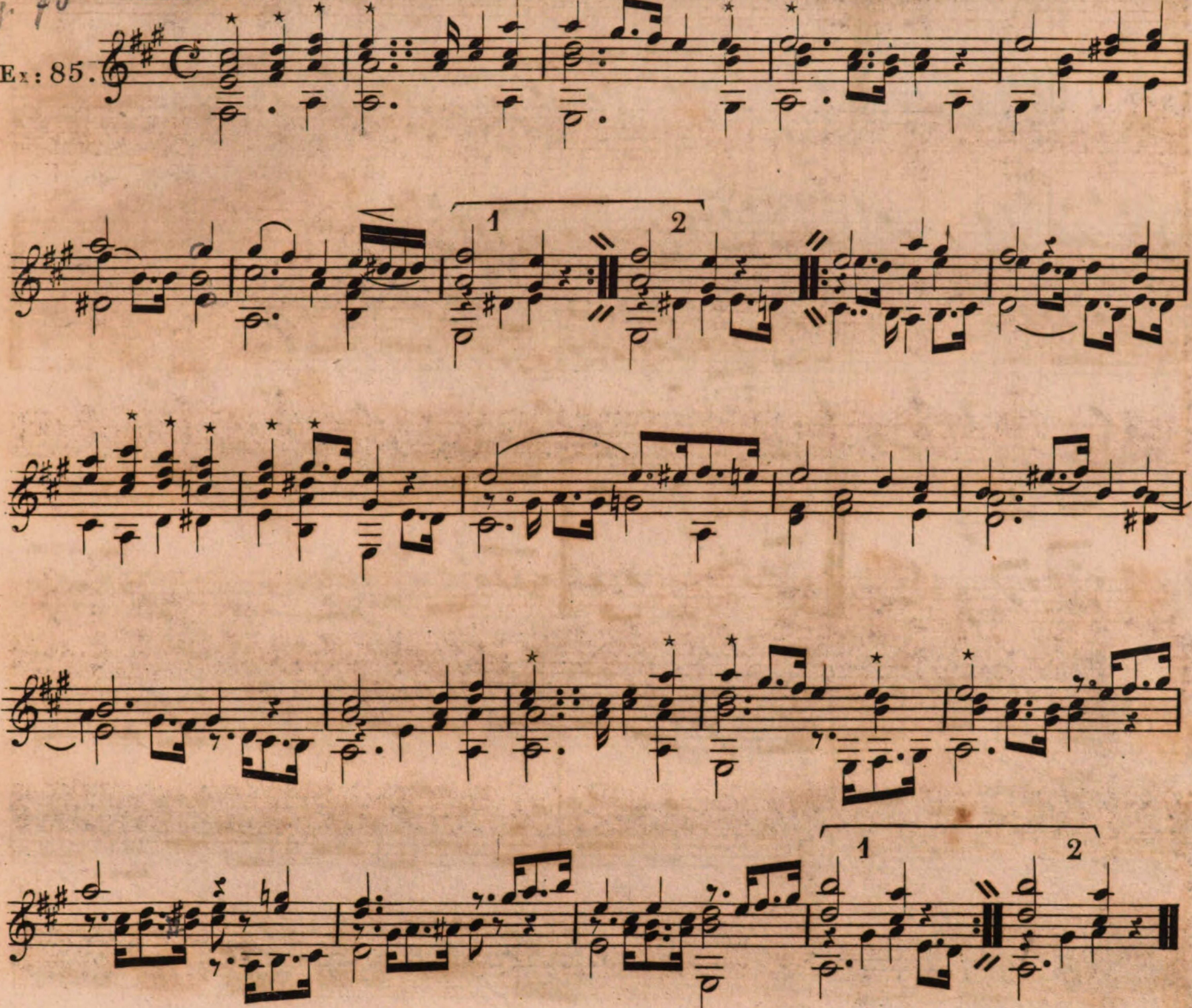

so - - - -glio più lie - - - - -to più lie - - - - - - -to al -
so - - - -glio più lie - - - - -to più lie - - - -to al - -
so - - - -glio più lie - - - - -to più lie - - - - - - -to al -
so - - - -glio più lie - - - - -to più lie - - - - - - -to al -
lor res - -tò. Del nu - me e - -ter- -no il
lor res - - -tò. Del nu - me e - -ter- -no il
lor res - - -tò. Del nu - me e - -ter- -no il
lor res - - -tò. Del nu - me e - -ter- -no il


so - - - - glio del nu - me e - ter - no il so - - - - glio più
so - - - - glio del nu - me e - ter - no il so - - - - glio più
so - - - - glio del nu - me e - ter - no il so - - - - glio più
so - - - - glio del nu - me e - ter - no il so - - - - glio più
lie - - - - to più lie - - - - - to al - lor res -
lie - - - - to più lie - - - to al - lor res -
lie - - - - to più lie - - - - - to al - lor res - -
lie - - - - to più lie - - - - - to al - lor res - -


tò, più lie_-to al_-lor res_-tò, più lie_-to al_-
tò, più lie_-to al_-lor res_-tò, più lie_-to al_-
tò, più lie_-to al_-lor res_-tò, più lie_-to al_-
tò, più lie_-to al_-lor res_-tò, più lie_-to al_-
lor res_-tò.
lor res_-tò.
lor res_-tò.
lor res_-tò.

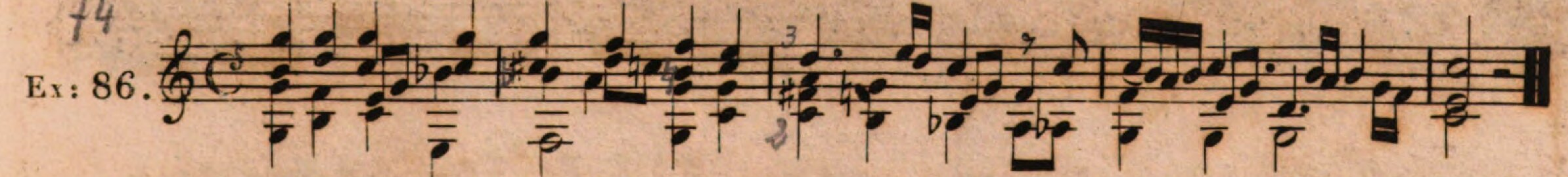
Andante.

Ex: 85.



Andante.

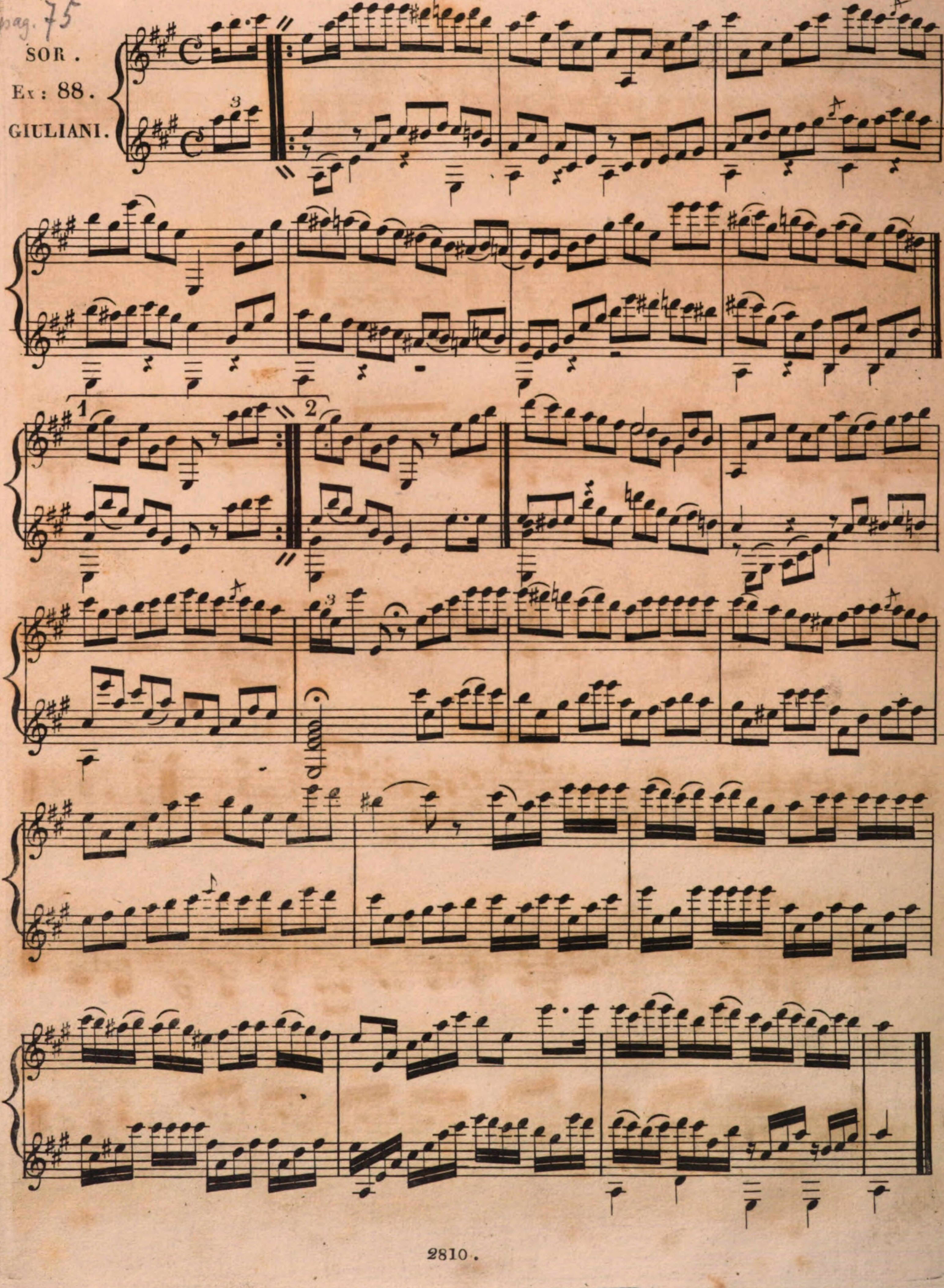
Ex: 86.



Ex: 87.



pag. 75



Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sor, Fernando,

Méthode pour la guitare = Guitarre-Schule

Bonn [ca. 1830]

4 Mus.th. 2185
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11155589-8